# اندر سبھا کی روایت

محمد شاہد حسین

# اندرسبھا کی روایت

پروفیسر محمد شاہد حسین

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی۔ 066 110

# پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر سا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور

پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کیں ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھر پور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کردی جائے۔

**ڈاکٹر علی جاوید**
ڈائرکٹر

# انتساب

استادِ محترم

پروفیسر

محمد حسن صاحب

کے نام!

# فہرست مضامین


حرف آغاز :

**پہلا باب: اندر سبھا سے پہلے ہندوستانی ڈرامے کی روایات 7-106**

(الف) سنسکرت ڈرامے کے اثرات 9-38

- ہندوستانی ڈرامے کی قدامت
- سنسکرت ڈرامے کی روایات
- سنسکرت ڈرامے کے اقسام
- سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی
- رس اور بھاؤ
- سنسکرت ڈراموں کے کردار
- سنسکرت ڈراموں کی زبان
- سنسکرت اسٹیج
- سنسکرت ڈراموں کی پیش کش
- سنسکرت ڈرامے کا مجموعی تصور ٹریجڈی کا نہ ہونا
- سنسکرت ڈرامے کا زوال

(ب) عوامی ڈرامائی روایات کا تجزیہ 39-54

- رام لیلا
- راس لیلا
- بھنڈیتی یا نقالی
- بھگت بازی
- بہروپیے
- کٹھ پتلی کا ناچ
- نوٹنکی
- مجرے
- اسلامی نظمیں، جنگ نامے و مرثیہ خوانی
- قصہ خوانی یا داستان گوئی
- گھاٹنوں خوانی

(ج) درباری ڈرامائی روایات کا تجزیہ 55-106

■ پریاں اور پری خانہ
■ واجد علی شاہ کے رہس
■ رادھا کنہیا کا قصہ
■ واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویاں
■ عہد شاہی میں رہس کا دوسرا جلسہ
■ عہد شاہی میں رہس کا تیسرا جلسہ
■ واجد علی شاہ کے جوگیا میلے

**دوسرا باب: اندر سبھا کا تجزیہ** 107-236

(الف) اندر سبھا کا تجزیہ ادبی نقطہ نظر سے 109-186
■ اندر سبھا کی تعریف
■ اندر سبھا کا سنہ تصنیف
■ اندر سبھا کا قصہ اور اس کے مآخذ
■ اندر سبھا میں کردار نگاری
■ اندر سبھا کا پلاٹ
■ اندر سبھا کی زبان

(ب) اندر سبھا کا تجزیہ تھیٹر کے نقطہ نظر سے 187-219
■ اندر سبھا میں کاسٹیوم
■ اندر سبھا کا اسٹیج اور پیش کش
■ اندر سبھا میں سین تبدیل کرنے کی تکنیک
■ اندر سبھا میں پردے کا استعمال
■ اندر سبھا میں رقص کی نوعیت

(ج) اندر سبھا بحیثیت غنائیہ 221-236

**تیسرا باب: اِندر سبھا کی روایت کا اثر بعد کے ڈراموں پر** 237-344

(الف) اندر سبھا کی روایت میں دوسری سبھائیں 239-282
■ مداری لال کی اندر سبھا
■ بزم سلیمان
■ جشن پرستان

(ب) پارسی اسٹیج پر اندر سبھا کے اثرات 283-326
■ اختتامیہ 327-326
■ کتابیات 337-344

# حرف آغاز

اندر سبھا کی روایت ہندوستانی ڈرامائی روایات میں اس قدر اہم ہے کہ اس کے جائزے کے بغیر ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ مکمل نہیں کہی جا سکتی، لیکن یہ جتنی اہم ہے اس سے اتنی ہی بے توجہی برتی گئی۔ شروع ہی سے اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھا جانے لگا، جبکہ اس کی بنیاد خالص ہندوستانی اصولوں پر ہے، جو مغربی اصولوں سے یکسر مختلف ہیں۔ یہ امر قابل غور ہے کہ اندر سبھائیں اردو کے ابتدائی ڈرامے ہیں، اگر ان کا موازنہ دوسری زبانوں کے ابتدائی ڈراموں سے کیا جائے تو حقیقت سامنے آئے گی۔ بقول مسعود حسن رضوی ادیب ''اوپیرا کے تدریجی ارتقا پر نظر ڈالنے سے امانت کی قدر ہوتی ہے کہ یورپ میں ڈھائی سو برس کے بعد اوپیرا ترقی کی جس منزل پر پہنچا تھا، اس کی جھلک ان کی پہلی کوشش میں نظر آتی ہے۔''

مزید برآں ان اندر سبھاؤں میں خالص ہندوستانی روایات و تہذیب، ہندوستانی نظریۂ حیات اور طرز فکر سے ہم آہنگ ڈراما و اسٹیج موجود ہے، یہ اپنے زور واثر اور فنکارانہ پُرکاری کی بنا پر مدتوں ہندوستانی ڈرامے کی آبرو بنی رہیں، ساتھ ہی عوام و خواص میں جتنی مقبول ہوئیں، ہندوستانی ڈرامے کی شاید ہی کوئی صنف ہوئی ہو۔

اس سب کے باوجود اندر سبھائی روایت پر ابھی تک کوئی باقاعدہ تحقیقی کام نہیں

ہوا اور جو تھوڑا بہت ہوا، خواہ تحقیقی نقطۂ نظر سے ہو یا تنقیدی، انتہائی نا کافی اور تشنہ ہے کیونکہ اس میں صرف اس کی ادبی حیثیت کو مد نظر رکھا گیا ہے، اسٹیج اور پیش کش کے نقطہ نظر سے توجہ نہیں دی گئی ہے۔

1977 میں جب میں ایم فل کے کورسیز کر رہا تھا اور تحقیق کے لیے مناسب موضوع کی فکر میں تھا، ہماری یونیورسٹی میں سرِیش اوستھی صاحب کے تین لکچر ہندوستانی ڈرامے پر ہوئے۔ ان لکچروں کے دوران اندر سبھائی روایت کی بہت سی خصوصیات بھی کھل کر سامنے آئیں اور اس موضوع کی اہمیت کا بھرپور اندازہ بھی ہوا۔

لہٰذا اردو ڈرامے کی طرف سے عام بے توجہی کے احساس، اوستھی صاحب و پروفیسر محمد حسن صاحب کی تجویز و ترغیب اور صنف ڈرامے سے اپنی دلچسپی کے باعث اس موضوع پر کام شروع کیا اور اب یہ مقالہ پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

زیر نظر مقالہ مندرجہ ذیل تین ابواب پر مشتمل ہے:

1 اندر سبھا سے پہلے ہندوستانی ڈرامے کی روایات۔

2 اندر سبھا کا تجزیہ

3 اندر سبھا کا اثر بعد کے ڈراموں پر۔

پہلے باب میں اندر سبھا سے پہلے کی ان ہندوستانی ڈرامائی روایات کا جائزہ لیا گیا ہے جو اندر سبھا امانت کی تشکیل پر کسی نہ کسی صورت میں اثر انداز ہوئیں۔ اس باب کے تین حصے ہیں۔

(الف) ''سنسکرت ڈرامے کی روایات۔'' اس کے تحت سنسکرت ڈرامے کے اہم اصول و روایات کا مختصر ذکر کیا گیا ہے۔

(ب) ''عوامی روایات کا تجزیہ۔'' اس عنوان کے تحت رام لیلا، راس لیلا، بہروپیا، بھنڈیتی، بھگت بازی، نقالی، کٹھ پتلی کا ناچ، داستان گوئی، مرثیہ خوانی اور مجرے کی محفلوں پر نظر ڈالی گئی ہے۔

(ج) ''درباری ڈرامائی روایات کا تجزیہ۔'' اس کے تحت رادھا کنہیا کا قصہ، واجد علی شاہ کے رہس، ان کا پری خانہ، ان کی تین اسٹیج مثنویاں اور جوگیا میلوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

دوسرا باب بھی تین حصوں میں منقسم ہے:

(الف) ''اندر سبھا کا تجزیہ ادبی نقطہ نظر سے''۔ اس میں اندر سبھا کی تعریف، سال تصنیف، قصے کا ماخذ، پلاٹ، کردار اور اس کی زبان سے بحث کی گئی ہے۔

(ب) ''اندر سبھا کا فنی تجزیہ تھیٹر کے نقطہ نظر سے''۔ اس عنوان کے تحت اندر سبھا میں پردے کا استعمال، سین تبدیل کرنے کی تکنیک، اسٹیج، پیش کش کا طریقہ کار، لباس، آرائش اور رقص کی نوعیت سے بحث کی گئی ہے۔

(ج) ''اندر سبھا بحیثیت غنائیہ''۔ اس کے تحت اندر سبھا میں گانے اور موسیقی کی نوعیت، ان کا استعمال اور گانوں کی روایت پر نظر ڈالی گئی ہے۔

تیسرے باب کے دو ضمنی موضوعات ہیں:

(الف) ''اندر سبھا کی روایت میں دوسری سبھائیں''۔ ابھی تک اصل روشنی امانت کی اندر سبھا پر تھی، لیکن اس باب میں یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس طرز پر اور کون کون سی سبھائیں لکھی گئیں، جس میں اندر سبھا مداری لال، بزم سلیمان اور جشن پرستان کا بطور خاص جائزہ لیا گیا ہے۔

(ب) ''پارسی اسٹیج پر اندر سبھا کے اثرات''۔ اس عنوان کے تحت آرام سے لے کر آغا حشر تک کے نمائندہ ڈرامہ نگاروں کے ایک ایک دو دو ڈراموں کا تجزیہ کیا گیا ہے، تاکہ پارسی اسٹیج پر اندر سبھا کے اثرات کی نشاندہی بھی ہو جائے اور یہ بھی واضح ہو جائے کہ اندر سبھائی روایت کب تک زندہ رہی۔

اس مقالے کے ذریعے مجموعی طور پر یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اندر سبھا اور اس کی قائم کی ہوئی روایت ایک ایسی پرزور، پراثر اور فنی حیثیت سے پختہ روایت ہے جس کا سلسلۂ نسب سنسکرت ڈرامائی روایات سے جا ملتا ہے، جس نے ہندوستانی ڈرامائی روایات کی توسیع بھی کی ہے اور اس پر اضافہ بھی اور جس کی واضح اثر پذیری تقریباً پون صدی پر محیط ہے۔ مزید یہ کہ اس نے اس دور میں ڈرامے کی سطح پر عوامی ذوق کی پیروی کی اور اسے خواص کے ذوق کے ساتھ پیوند کیا جب عوامی ذوق کی جگہ خواص کے ذوق کو رواج دیا جا رہا تھا۔

عنوان کی تجویز سے مسودوں کی تصحیح و ترمیم تک یہ مقالہ پروفیسر محمد حسن صاحب کی توجہ خاص کا نتیجہ ہے۔ موصوف کی شفقت و محبت، وسیع مطالعہ، گہری نظر اور امداد کے لیے ہر وقت آمادگی نے مجھے جو حوصلہ بخشا، اس کے بغیر اس مقالے کی تکمیل ناممکن تھی۔ میرے لیے ان کا شکریہ ادا کرنا چھوٹا منہ بڑی بات ہوگی۔

سریش اوستھی صاحب بھی مجھے اپنی تمام تر عدیم الفرصتی کے باوجود وقت دیتے رہے۔ ان کی وجہ سے اس موضوع کے بہت سے اہم گوشے اور نکتے میرے ذہن میں واضح ہوئے۔ انھوں نے اس موضوع پر کام کرنے کے لیے جس جس طرح سے میری ہمت افزائی کی اسے میں کبھی فراموش نہیں کرسکتا، لہٰذا میں ان کا تہہ دل سے ممنون ہوں۔

پروفیسر محمود الٰہی صاحب، ڈاکٹر اسلم پرویز صاحب، ڈاکٹر صدیق الرحمٰن قدوائی صاحب، ڈاکٹر عبدالحق صاحب، ڈاکٹر احمر لاری صاحب کے گراں قدر مشوروں اور تعاون کا بھی بے حد شکر گزار ہوں۔

پاکستان سے مشیر احمد خاں صاحب اور احمد حسن صاحب نے نایاب کتابوں کی فراہمی میں بہت مدد کی، میں ان حضرات کا بطور خاص شکریہ ادا کرتا ہوں۔

عزیز دوست محمد عمر خاں، شفیق الرحمٰن درانی، ناصر کمال، طارق منظور اور مرتضیٰ علی خاں کا شکریہ ادا کرنا بھی میرا فرض ہے کہ ان احباب نے مقالے کی تیاری میں ہر ممکن مدد کی۔

صادقہ خانم، حلیمہ صلاح الدین، ریحانہ قمر انصاری اور نشاط خان کا بھی شکر گزار ہوں، جنھوں نے مسودوں کو صاف کرنے اور پروف ریڈنگ میں مدد کی۔

محمد شاہد حسین
ہندوستانی زبانوں کا مرکز
جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی۔ 67

# پہلا باب

## اِندرسبھا سے پہلے ہندوستانی ڈرامے کی روایات

- سنسکرت ڈرامے کے اثرات
- عوامی ڈرامائی روایات کا تجزیہ
- درباری ڈرامائی روایات کا تجزیہ

# سنسکرت ڈرامے کے اثرات

## ہندوستانی ڈرامے کی قدامت

ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ دنیا میں ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے ہندوستان میں ہوئی ،لیکن کچھ کا کہنا ہے کہ اس کی ایجاد کا شرف یونان کو حاصل ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ

''تہذیب و تمدن کی منزل تک پہنچنے سے پہلے ہر قوم کے تفریحی مشاغل میں ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں، لیکن دنیا میں جس قوم نے سب سے پہلے ان عناصر کو ترتیب دے کر ڈرامے کی تخلیق کی وہ اہل یونان تھے۔

یونان میں چھٹی صدی قبل مسیح میں ٹریجڈی یا المیہ اور پانچویں صدی قبل مسیح میں کامیڈی یعنی طربیہ نے جنم لیا''۔(1)

اس سلسلے میں صفدر آہ کا کہنا ہے کہ:

''قدیم یونانی ڈرامے کی سب سے پہلی جھلک ہمیں چھٹی صدی ق۔م میں غیر ترقی یافتہ فوک ڈرامے کی صورت میں نظر آتی ہے، لیکن ہندوستانی ڈراما اس عہد سے بہت پہلے اس سطح پر تھا، جس کے پیچھے ایک منظم قانون ''بھرت ناٹیہ شاستر'' موجود تھا۔''(2)

بھرت ناٹیہ شاستر کا زمانہ تصنیف متعین کرتے ہوئے آگے لکھتے ہیں:

''بھرت ناٹیہ شاستر میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان میں برہما،

وشنو، مہیش اور چھوٹے چھوٹے دیوی و دیوتاؤں کا ذکر ہے، لیکن کرشن ایسے اہم اور آرٹسٹ اوتار کا کہیں نام تک نہیں آتا ہے۔ اگر بھرت ناٹیہ شاستر مہابھارت یا اس کے بعد کی کتاب ہوتی تو اس میں کرشن کا نظر انداز ہونا ناممکن تھا۔ بھرت ناٹیہ شاستر میں کرشن کا ذکر نہ آنا اس بات کا ناقابل تردید ثبوت ہے کہ یہ عہد مہابھارت سے قدیم کتاب ہے اور مہابھارت کے عہد کو کوئی مورخ چھ سو سال ق۔م سے ادھر نہیں لاسکتا، لہٰذا نتیجہ یہ نکلا کہ بھرت ناٹیہ شاستر چھ سو ق۔م سے پہلے کی چیز ہے۔'' (3)

یہاں صفدر آہ کے بیان میں زیادہ وزن معلوم ہوتا ہے اور ان کی باتیں زیادہ قرین قیاس ہیں، کیونکہ مغربی مفکرین بھی ہندوستان میں ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا چوتھی صدی قبل مسیح سے بتاتے ہیں۔ (4)

اگر ناچ گانا اور رتھوں کی دوڑ کو ڈرامے کی بنیاد مان لیا جائے (جیسا کہ اے۔ اے میکڈانل مانتا ہے) تو ہندوستان میں ان کی نشان دہی ڈھائی ہزار سال ق۔م سے ہوتی ہے، کیونکہ رگ وید کا زمانہ تصنیف یہی بتایا جاتا ہے۔ (5) رگ وید سے پتہ چلتا ہے کہ نقل اتارنے والے وحشیانہ ناچ اس وقت تک کافی ترقی کر گئے تھے۔ رگ وید کی پہلی کتاب اور اتھر وید کی بارہویں کتاب میں لڑکیوں کے مذہبی قسم کے ناچوں کے ذکر سے علم ہوتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو جلوس کی شکل میں لے کر چلتے تھے تو لڑکیاں رقص کرتی ہوئی اور ان دیوتاؤں کے کارناموں کے گیت گاتی ہوئی آگے آگے چلتی تھیں۔ ان کا نپے تلے انداز میں قدم اٹھانا سروں کے اوپر بازوؤں کا حلقہ بنانا گانے کے سُر اور تال سے ہم آہنگ نقل و حرکت کرنا، اس بات کا ثبوت ہے کہ رگ وید اور اتھر وید کی تصنیف کے وقت ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کا وجود تھا۔

لہٰذا اے۔ اے میکڈانل لکھتا ہے کہ:

''ہندوستانی ڈرامے کی ابتدا ویدوں کی مذہبی رسومات کے عام

انداز اور تاریخی عناصر سے ہوتی ہے۔ ہمیں ویدوں کی رسوماتی عبارات
سے پتہ چلتا ہے کہ مذہبی تیوہاروں اور قربانیوں کے موقعوں پر ناچ راگ اور
سازوں کو استعمال کیا جاتا تھا۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان تقریبات پر
اداکار گانوں میں ان رسومات کی پیش کش کرتے اور بعض اوقات وہ ان
میں الفاظ بھی شامل کرتے تھے، جو بسا اوقات خوش طبعی کا موجب ہوتے۔
ان سے خاموش اداکاری کے حقیقی وجود کا پتہ چلتا ہے۔'' (6)

چھٹی صدی قبل مسیح سے بدھ مت اور جین مت کی ترویج کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ ان کی مذہبی دستاویزات سے بھی اس دور میں قبائلی اجتماعات کے موقعوں پر رقص اور موسیقی کے ساتھ ڈرامائی نوعیت کے کھیل تماشوں کا سراغ ملتا ہے۔ بدھ مت کی ایک قدیم تحریر ''ڈیگھ نکائے'' کے پہلے حصے ''برہما جل سوتر'' میں گوتم بدھ کے متعلق مذکور ہے کہ:

''وہ ساز راگ اور ناچ کے ہمراہ پیش ہونے والی نمائشوں
کا تماشائی بننے سے گریز کرتا ہے جبکہ تیاگی اور برہمن جو اپنے
معتقدین کی مہیا کردہ خوراک پر بسر اوقات کرتے ہیں، تفریحی
نمائش دیکھنے کے عادی ہیں۔ تارک الدنیا گوتم ایسے کھیلوں کو
دیکھنے سے احتراز کرتا ہے۔'' (7)

آگے چل کر ان نمائشوں کی مزید تفصیلات میں سولہ قسم کے کھیل تماشوں کی فہرست دی گئی ہے، جن میں گیت، سازوں کے ساتھ گانے، سنگت ناچ، منظوم قصے، نثری داستانیں، بھانڈوں کے اشعار، پریوں کے گانے، بانس پر چڑھ کر چنڈالوں کی بازی گری، گتکا، مکابازی، کشتیاں، ہاتھیوں، گھوڑوں، بیلوں، بکروں، مینڈھوں، مرغوں وغیرہ کی پالیوں کا خاص طور سے ذکر ہے۔

اس کے علاوہ اشوک کے زمانۂ حکومت میں بہت سے ڈرامے پراکرت زبان میں لکھے گئے اور ان کی نمائش بھی ہوئی، رفتہ رفتہ ان کا اتنا رواج ہو گیا کہ

ان ڈراموں کی حیثیت عوامی اور نیشنل ڈراموں کی ہوگئی تھی۔ اس بات کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ 184 تا 72 ق۔م میں سینگا خاندان کے عہد حکومت میں پاتجلی نام کا قواعد نویس اپنی تصنیف ''مہابھاسیہ'' میں دو ڈراموں ''کمس بدھ'' اور ''بکی بندھ'' کا ذکر کرتا ہے۔ اس نے شوبھکاؤں یا شوبھنکاؤں کی ڈرامائی نمائشوں کے بارے میں بھی لکھا ہے جو ناظرین کے سامنے ڈراموں میں مذکور واقعات کی حقیقی نمائش کرتے تھے۔ اس کی اس مشہور تصنیف میں اصول اداکاری کا بھی ذکر ہے۔(8) لیکن ان ڈراموں کے دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس دور کے ڈراموں کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا، پھر بھی اس بحث سے یہ اندازہ تو ہو ہی جاتا ہے کہ ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کی ابتدا یونان کے بہ نسبت پہلے ہوئی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کی روشن تاریخ سنسکرت ڈراموں سے شروع ہوتی ہے۔

## سنسکرت ڈرامے کی روایات

سنسکرت ڈرامائی فن پر لکھی گئی سب سے قدیم کتاب بھرت منی کا ''ناٹیہ شاستر'' ہے، جس کی قدامت کے بارے میں اوپر بحث کی جاچکی ہے۔

''ناٹیہ شاستر'' میں بھرت منی کچھ قدیم مصنفین کا ذکر کرتے ہیں، لیکن ان کی کوئی تصنیف دستیاب نہیں ہے۔ ''ناٹیہ شاستر'' کے بعد بھی اس فن پر کچھ کتابیں منظر عام پر آئیں، جیسے دھنجے کا ''دش روپک''، ساگر نندنی کا ''لکش کوش''، وشوناتھ کا ''ساہتیہ درپن'' لیکن ان تمام تصانیف میں بھرت ناٹیہ شاستر کا ہی سہارا لیا گیا ہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ بھرت ناٹیہ شاستر ہی سنسکرت ڈرامائی فن کی بنیاد ہے۔

ناٹیہ شاستر کی شان نزول کی مختلف روایات سے قطع نظر اتنی بات مسلم ہے کہ بھرت ناٹیہ شاستر سنسکرت اشلوکوں کی صورت میں ہندوستانی ڈرامے کا ایسا صحیفہ قانون ہے، جس میں اسٹیج اداکاری، رقص، ڈراما نگاری اور ڈرامے کی تمام جزئیات کے لیے واضح اصول و

قانون موجود ہیں۔ انسانی حرکات اور بھاؤں (تاثرات) کا جتنا جز در جز جائزہ ناٹیہ شاستر میں ہے، اس کی مثال تمام دنیا کے ڈرامے کی تکنیک میں نہیں مل سکتی اور خاص کر ناٹیہ شاستر کارسوں کا نظریہ تو داد و تحسین سے مستغنی ہے۔

ناٹیہ شاستر کی اَبھی نَے (رقصی اداکاری) بھرت ناٹیم کے نام سے آج بھی رائج ہے اور اپنی فنی خوبیوں کے لحاظ سے دنیا کا عظیم ترین رقص تصور کی جاتی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ بھرت کے فن میں کتنی قوت ہوگی کہ اتنی مدت گزر جانے کے بعد آج بھی زندہ ہے۔ (9)

## سنسکرت ڈرامے کے اقسام

سنسکرت ادب کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس میں شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک ''درشیَ'' (یعنی دیدنی) اور دوسری ''شروے'' (یعنی شنیدنی) گوکہ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک ان دونوں سے ہے، پھر بھی اس کا شمار ''درشیَ'' میں ہوتا ہے۔ اسے سنسکرت میں روپک کی اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جو لفظ روپ سے مشتق ہے، اس سے مراد کرداروں اور کیفیات کو متشخص کرنا اور جذبے کے فطری مظاہرات کو پیش کرنا ہے۔ اس کے تین ارکان ہیں۔ اوّل مکالمے کے ذریعہ بتانا۔ دوم نرتیے، یعنی بغیر کلام کے بتانا۔ سوم نرت یعنی رقص کے ذریعہ اظہار جذبات۔ (10)

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈرامے کی یہ تعریف کی جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا جاسکے یا ایسی نظم جسے دیکھا اور سنا جاسکے۔ (11)

سنسکرت ڈرامے کی تمام اقسام دو عنوانات کے تحت آتی ہیں: روپک اور اُپ روپک۔ روپک اعلیٰ قسم کے کھیلوں کو کہتے ہیں اور بقول صاحبان ناٹک ساگر یہی اصلی ڈراما ہے۔ اس سے ادنیٰ اور پست قسم کو اُپ روپک کہا جاتا ہے۔ روپک کی دس اقسام ہیں:

(1) **ناٹک:** یہ روپک کی سب سے زیادہ رائج قسم ہے اور ڈرامے کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں ڈرامے کے تمام اجزا پائے جاتے ہیں، اس کا بہترین نمونہ کالیداس کا ''شکنتلا'' ہے۔

(2) **پرن:** یہ ناٹک سے بہت زیادہ مشابہ ہوتا ہے، لیکن اس کا پلاٹ عوام کی روزمرہ زندگی سے متعلق ہوتا ہے۔اس کا بہترین نمونہ سدرک کا "مرچھ ککٹم" ہے۔

(3) **سم و کار:** تین ایکٹ کا ڈرامہ ہے اس کا پلاٹ جوش دلانے والا ہوتا ہے، نمونہ اب نہیں ملتا۔

(4) **اھامرگ:** دردانگیز ڈرامہ ہے، جس میں دیوی دیوتاؤں کے ساتھ سازشوں والا پلاٹ ہوتا ہے۔

(5) **ڈم:** خوفناک واقعات پر مشتمل ڈراما۔اس کا نمونہ بھی دستیاب نہیں۔

(6) **ویایوگ:** یہ جنگ وجدل پر مبنی ہوتا ہے، یعنی رزمیہ ڈراما ہے۔اس میں ایک دن کے واقعات پیش کیے جاتے ہیں اور یہ ایک ایکٹ و پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔اس میں عشقیہ اور مزاحیہ باتیں نہیں ہوتیں اور نہ کوئی زنانہ کردار ہوتا ہے۔

(7) **انك:** سنسکرت میں انک کے معنی ایکٹ کے بھی ہوتے ہیں، لیکن یہاں یہ ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس میں عام انسانی کردار ہوں اور کسی عورت پر جنگ اور خونریزی کے اثرات غمناک انداز میں دکھائے جائیں، آخر میں جنگ باز ظالموں کا زوال بھی دکھایا جائے۔

(8) **پرھسن:** یہ تمسخرانہ یا ہجویہ نقل ہوتی ہے، جسے انگریزی میں FAIRS کہتے ہیں۔یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔اس کا منشا ہنسنا ہنسانا ہے۔

(9) **بھان یا بھانٹر:** یہ ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈرامہ ہے جو بڑی حد تک مونولاگ اور مرثیہ خوانی سے ملتا جلتا ہے۔اس میں ایک شخص داستان یا کہانی بیان کرتا ہے۔مکالمے کی صورت میں دوسرے کرداروں کی طرف سے بھی خود ہی جواب دیتا ہے۔یہ اکیلا کردار ڈرامے کے ہر طرح کے اچھے برے کردار ادا کرتا ہے۔

(10) **وی تھا:** یہ ایک ایکٹ کا ایک کردار، بھانٹر سے ملتا جلتا ڈرامہ ہوتا ہے۔اس کی کہانی عشقیہ قسم کی ظرافت، ایہام، ضلع جگت اور دوسخنوں سے پر ہوتی ہے۔

اُپ روپک کی اٹھارہ اقسام بیان کی جاتی ہیں:

(1) **ناٹیہ راسک:** رقص وسرود اور گانے کا رومانی ڈراما۔
(2) **کاویہ:** ایک ایکٹ کا شعروشاعری سے پُر نیم اوپیرا ہے۔
(3) **ھلیش:** یہ گانے بجانے کے جلسے کی صورت میں ہوتا ہے، جس میں ایک مرد دس عورتیں ہوتی ہیں یہ ایک اوپیرا نما ڈرامہ ہوتا ہے:
(4) **پرستھانك:** یہ چھوٹی ذات اور نوکروں کے کردار کا ڈراما ہوتا ہے۔
(5) **شری گدت:** یہ ایک قسم کا نیم اوپیرا ہوتا ہے، جس میں قسمت کی دیوی شری ہوتی ہے۔
(6) **ٹانگا:** جو چھوٹے ہوں۔
(7) **گوشتھی:** ایک ایکٹ کا رومانی ڈرامہ۔
(8) **سٹك:** پراکرت زبان میں تحیر پیدا کرنے والا ڈراما۔
(9) **پرے کھن:** ایک ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔
(10) **راسك:** پانچ ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔
(11) **شلیبك:** جس میں ہیرو ناستک ہو اور دھرم پر بحث و جنگ ہو۔
(12) **الابیه:** دیومالائی اور رومانیت سے پُر ڈراما۔
(13) **سلایك:** مرگھٹ جادو اور طلسمات سے پُر ڈراما۔
(14) **ولاسکا:** ایک ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما۔
(15) **درملکا:** چار ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما (کامیڈی)
(16) **پرکرنکا:** چھوٹا پرکرن۔
(17) **ترونك:** انسانوں اور دیوتاؤں کا مخلوط ڈراما۔
(18) **بھانٹرکا:** چھوٹا بھانٹر روپک۔

## سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی

سنسکرت ڈراموں کی کہانی یا پلاٹ کے عام طور سے پانچ حصے ہوتے ہیں:

(1) آرمبھ یعنی آغاز۔ (2) یتن یعنی ارتقا اور انکشاف۔ (3) پرلیاشا یعنی نقطہ عروج۔ (4) نئے ناشی یعنی عروج معکوس۔ (5) پھلاگم یعنی انجام۔

پھر ان حصوں کی جزوی تقسیم بھی ہوتی ہے اور یہی نہیں بلکہ تقسیم در تقسیم ہوتی چلی جاتی ہے، جو کافی طویل ہے۔ یہاں کچھ اہم حصوں کے نام لکھے جاتے ہیں۔

**بیج:** یہ قصے کا نفس مضمون ہوتا ہے اور وضاحت کے لیے ہم وہ واقعہ کہہ سکتے ہیں جس پر قصے کی بنیاد ہو اور اسی سے تمام شاخیں پھوٹتی ہوں۔

**بندو:** (قطرہ بوند) اس کے تحت کسی فروعی واقعہ کو اتفاقاً بیان کر کے تسلسل بیان کو قائم رکھا جاتا ہے۔

**تپاکا:** اس صورت حال کو کہتے ہیں جہاں سے پلاٹ کی غیر متوقع حالت، پلاٹ کا موڑ اور کلائمکس کا راستہ پیدا ہو۔

**مکھ:** ابتدائی واقعات جو آئندہ واقعات کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ یہ ڈرامے کے شروع میں ہوتا ہے۔ اس میں بیج کو پیش نظر رکھ کر ڈرامے کی نیو تیار کی جاتی ہے۔

**پرتی مکھ:** وہ فروعی واقعات جو تکمیل کار کے معاون یا مخالف معلوم ہوتے ہیں، یعنی مکھ سے بنیاد تیار ہوگی اور پرتی مکھ سے اوپر کی عمارت، اسے ارتقا بھی کہہ سکتے ہیں۔

**گربھ:** ڈرامے کی ایسی حالت جہاں پلاٹ کا ارتقا ختم ہو کر تکمیل کا اثر بہت قریب دکھائی دیتا ہے، لیکن اس کے بعد غیر متوقع حالت یعنی پتاکا کی حالت پیدا ہو کر پلاٹ کا رخ بدل جاتا ہے، لیکن اس سے ایک امید افزا ماحول پیدا کیا جاتا ہے۔

## رس اور بھائو

سنسکرت ڈرامائی فن کے عالموں نے سنسکرت ڈرامے کے پانچ اجزا مقرر کیے ہیں:

(1) اہاریہ (میک اپ اور پوشاکیں)، (2) بھارتی (آواز و مکالمے)، (3) انگ (اعضائے جسم کی اداکاری)، (4) نرت (رقص)، (5) سنگیت (موسیقی)۔

لیکن موٹے طور پر انھیں دو حصوں میں بانٹا گیا ہے: روپ اور پرکاش۔ روپ سے

مراد ہے ڈرامے کی اداکاری مکالمے اور پلاٹ۔ **پرکاش** کا مطلب ہے اسٹیج کی زیب و زینت اور آرائش، پھر ناٹیہ کے روپ کے بھی دو جز و ہو جاتے ہیں، **بھاؤ** اور **رس**۔ رس اور **بھاؤ** کے بارے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''بھاؤ وہ ایکشن ہے جو رنگ منچ سے اداکاری، پلاٹ، مکالمے، رقص و موسیقی وغیرہ کی صورت میں اداکار پیش کرتا ہے۔ رس وہ کیفیت ہے جو اس بھاؤ سے ڈراما دیکھنے والوں میں پیدا ہوتی ہے۔'' (12)

وہ اس سلسلے میں آگے لکھتے ہیں:

''ناٹیہ شاستر ایکشن کا مفہوم بھاؤ اور رس کی اصطلاح سے ادا کرتا ہے۔ ڈرامے کے نظری اور سمعی مواد میں بھاؤ ہوتا ہے اور یہی بھاؤ اپنے ناظرین میں رس پیدا کرتا ہے۔ گویا بھاؤ ایک نظری و سمعی صورت ہے اور رس اس کا تاثر ہے۔

باغ کے ایک سین میں ایک دوشیزہ فوارے کے قریب بیٹھی ہوئی اپنے محبوب کی یاد میں ستار بجا رہی ہے۔ چاندنی چھٹکی ہے، کہیں دور سے تھوڑی تھوڑی دیر بعد پپیہے کی آواز آجاتی ہے۔ پی کہاں پی کہاں۔

یہ باغ، دوشیزہ، یہ فوارہ، یہ انتظار، یہ ستار، یہ چاندنی اور یہ پپیہے کی آواز الگ الگ اور مجموعی حیثیت میں بھاؤ ہیں اور اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑ رہا ہے، وہ رس ہے۔'' (13)

صفدر آہ کا یہ کہنا درست ہے کہ ڈرامے کے نظری اور سمعی مواد میں بھاؤ ہوتا ہے، لیکن ان کا یہ کہنا زیادہ درست نہیں معلوم ہوتا کہ ''اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑتا ہے، وہ رس ہے۔'' بلکہ اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑتا ہے، اس کے نتیجے میں ان کے اندر جو مختلف قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں وہی کیفیات وہی احساسات رس ہیں، جیسا کہ آگے کے بیانات سے واضح ہوگا۔

H.H.WILSON لکھتا ہے:

"ڈرامائی تخلیق میں بھی وہی مقاصد پیش نظر رکھے جاتے ہیں جو بالعموم منظوم داستانوں کے ہیں۔ ان (فن کاروں) کا کام تفریح کے ذریعہ تعلیم و تربیت ہے۔ اس مقصد کے پیش نظر ان کے لیے لازم ہے کہ اپنے ظاہر کردہ جذبے سے تماشائیوں کے ذہنوں کو متاثر کریں۔" (14)

اس اقتباس میں جس جذبے کا ذکر آیا ہے اس کے متعلق اسلم قریشی لکھتے ہیں:

"سنسکرت میں اس جذبے کو رس سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کا اطلاق ڈرامے میں مضمر خلقی خصوصیات اور ان کے مشاہدے سے قاری یا ناظر کی اثر پذیری ہوتا ہے، لیکن اس کو سبب اور علت کے بجائے نتیجہ قرار دیا جاتا ہے۔ ذہن اور جسم کی مخصوص کیفیت یعنی بھاؤ اس کی علت یا اس کے پیدا ہونے کا ذریعہ ہے۔ یہ وہ کیفیت قلبی ہے جس سے مطلوبہ جذبہ بیدار کیا جاسکے۔ مختلف بھاؤں کے مطابق محسوس کرنے والوں میں اظہارات رونما ہوتے ہیں اور تماشائیوں پر اثرات مرتب ہوتے ہیں۔" (15)

قریشی کے اس بیان سے ہماری بات کی کسی حد تک تصدیق ہو جاتی ہے، لیکن قریشی اس کی علت یعنی اس کے پیدا ہونے کے ذریعے کو ذہن اور جسم کی مخصوص کیفیات تک محدود کر دیتے ہیں جبکہ یہ کسی بھی مظہر جمال مجرد و مشخص کے دیکھنے پڑھنے یا سننے سے پیدا ہوسکتا ہے۔

ناٹیہ شاستر میں بھاؤ کا جز در جز بہت تفصیلی بیان موجود ہے۔ ابھی نو گپت نے، اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہ بھرت نے بھاؤں کی چرچا اتنی تفصیل سے کیوں کی ہے، بہت اچھی بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے:

"ناٹک کا مقصد رس پیدا کرنا ہے۔ بغیر رس کے ناٹک کوئی معنی نہیں رکھتا اور رس چونکہ بھاؤ سے پیدا ہوتا ہے، اس لیے بھاؤ کی تفصیل ضروری تھی۔" (16)

اس سلسلے میں بھرت منی کی نظر خاص طور سے دو چیزوں پر ہے۔ پہلی "रस इतिक:" یعنی رس کیا ہے اور دوسری "कथमास्वाद्यते रस" یعنی رس سے لطف انبساط اور سرور کیسے ملتا

ہے۔ پہلے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

'तत्रा विभाव सुभानुभाव यभिचारी–रस निष्पति'

مطلب یہ کہ جہاں وی بھاؤ، انو بھاؤ، وے بھی چاری بھاؤں ہوں گے ان کے امتزاج سے رس پیدا ہوگا، یعنی جذبہ، تاثر اور اظہار کی خوب صورت آمیزش سے رس کی پیدائش ممکن ہے۔ پھر آگے بھرت کہتے ہیں کہ جس طرح مختلف مسالوں اور اوشدھیوں (دواؤں) اور پدارتھوں (MATERS) کے ملانے یا نچوڑنے سے رس پیدا ہوتا ہے یا جس طرح گڑ اور دوسری جڑی بوٹیوں سے چھ قسم کے رس پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح استھائی بھاؤ اور مختلف بھاؤں کی شکل کے حاصل ہونے سے رس بنتا ہے۔ دوسرے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:

''جس طرح مختلف مسالوں میں پکائے ہوئے کھانوں کو کھانے والے لوگ اس کھانے کا مزہ لیتے ہیں اور اندرونی یا روحانی خوشی محسوس کرتے ہیں، اسی طرح مختلف بھاؤں اور استھائی بھاؤں کے اصل کا باذوق لوگ مزہ لیتے ہیں اور اس سے فطری روحانی خوشی محسوس کرتے ہیں۔(17) یہی فطری وروحانی خوشی کا احساس رس ہے۔''

یہاں کہا جا سکتا ہے کہ بھاؤ ڈرامے اور اداکار میں ہوتا ہے اور رس جو اس کا ماحصل ہے تماشائی میں ہوتا ہے۔ گو یہ بحث کہ رس کہاں ہوتا ہے۔ رس آچاریوں میں زمانہ قدیم سے آج تک جاری ہے اور ایک لمبی بحث ہے۔

بھاؤ بنیادی طور پر پانچ قسم کے ہوتے ہیں:

**1-استھائی:** (اثباتی) یہ مستقل اور دائمی قسم کے ہوتے ہیں جو انسانی شخصیت میں فطری طور پر داخل ہوتے ہیں۔ اس کی آچاریوں نے متفقہ طور پر نو قسمیں بتائی ہیں، لیکن بعد کو کوی راج وشوا ناتھ نے اس میں ایک کا اور اضافہ کر دیا ہے۔ یہ نیچے لکھے جاتے ہیں:

**رتی:** کسی چیز کی خواہش جو دیکھنے سننے یا یاد کرنے سے پیدا ہو۔ یہ عموماً صنف نازک اور صنف قوی کے درمیان ایک خاص جذبے یا کشش کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس

بھاؤ سے شرنگار رس کی پیدائش ہوتی ہے۔

**ھاسیه:** کسی کی آرائش یا آواز یا جسم سے متعلق چیزوں کو دیکھنے یا پڑھنے یا سننے سے وجود میں آتا ہے اور ہاسیہ رس کی تخلیق کر کے اس کو مسرت بہم پہنچاتا ہے۔

**شوك:** معشوق سے جدائی یا کسی محبوب چیز کے ختم ہونے یا کسی محرومی سے ظاہر ہوتا ہے اور کرونا رس کی تخلیق کا سبب بنتا ہے۔

**کرودھ:** یہ مجرم دشمن یا اپنے سے متضاد اور غیر انسانی فعل کو دیکھنے یا پڑھنے سے وجود میں آتا ہے۔ کرودھ کے لفظی معنی غصہ ہے۔ یہ کسی سختی کی مدافعت سے بھی پیدا ہوتا ہے۔اس سے رودر رس پیدا ہوتا ہے۔

**اتساہ:** بلند خیالی یا وہ حس جو شجاعت فیاضی اور رحم کی محرک ہو۔اس سے ویر رس پیدا ہوتا ہے۔

**بھے:** یہ ایک انسانی بھاؤ ہے اور یہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کو کوئی ذہنی یا جسمانی یا کسی اور قسم کا نقصان پہنچنے کا خطرہ لاحق ہو۔اس سے بھیانک رس پیدا ہوتا ہے۔

**جوگپسا:** نفرت وحقارت یا ملامت آمیز چیز، جسے دیکھا یا سنا یا پڑھا جا سکے اور جو جھرجھری اور متلی کی کیفیت پیدا کر دے، یعنی وہ کیفیت قلبی جو کسی مکروہ شے کے دیکھنے چھوٹے یا اس کا ذکر سننے سے پیدا ہو،اس سے وبھتس رس پیدا ہوتا ہے۔

**وسمے:** حیرت واستعجاب یعنی وہ کیفیت قلبی جو کسی غیر معمولی شے منظر یا کسی شخصیت کے دیکھنے سننے یا پڑھنے سے پیدا ہو۔اس سے ادھبت رس پیدا ہوتا ہے۔

**شانت:** وہ کیفیت قلبی جو تمام دنیاوی وانسانی متعلقات کو فانی اور حقیر سمجھتی ہے۔اس سے شانت رس پیدا ہوتا ہے۔

2— **وے بھی چاری:** (تغیراتی) اس سے مراد ایسے ذہنی یا جسمانی نقوش ہیں جو مختلف محسوسات کے درمیان بنتے اور مٹتے رہتے ہیں اور ہر لحہ متغیر ہو کر استھائی بھاؤوں کو غذا پہنچاتے ہیں۔ بھرت کے مطابق ان کی تینتیس قسمیں ہیں جس کی فہرست تحتی قسم بندی کی وجہ سے کافی طویل ہو جاتی ہے۔

3— **ستیوك بھائو:** یہ ایسا بھاؤ ہے جس سے جذبات کا بلا ارادہ فطری اظہار

ہوتا ہے، جیسے بعض جذبے کے تحت بے حس وحرکت ہو جانا، پسینہ آنا، جسم پر رونگٹوں کا کھڑا ہونا، آواز کا متغیر ہونا، لرزہ یا کپکپی آنا، رنگ فق ہونا، آنسو بہنے لگنا، سکتہ یا جمود کی حالت طاری ہو جانا۔ (ان تمام حالتوں کے لیے سنسکرت میں الگ الگ اصطلاحیں بھی ہیں جو طوالت کے خیال سے نظر انداز کی جا رہی ہیں۔)

4- **وی بھائو:** یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس سے ذہن وجسم میں کوئی خاص جذباتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

5- **انو بھاؤ:** یہ جسم کی وہ ظاہری حالت ہے جس سے کسی خاص بھاؤ کی موجودگی کا اظہار ہوتا ہے۔

یہ دونوں بھاؤ اور انو بھاؤ ایسے بھاؤ ہیں۔ جو اثباتی اور تغیراتی دونوں بھاؤں میں پائے جاتے ہیں۔ مثال کے لیے ان کی صورت یوں ہوتی ہے کہ جب ناپسندیدہ امر کے واقع ہونے کا اندیشہ یا پسندیدہ امر کے واقع ہونے میں شک کی حالت پیدا ہو تو شک کا عارضی بھاؤ پیدا ہوگا۔ جسے شنکا کہتے ہیں۔ جس کے اندر یہ بھاؤ پیدا ہوگا۔ اس کے دل میں دوسرے شخص سے نفرت یا ذاتی بداعمالی پیدا ہوگی۔ ذہن کی یہ کیفیت وی بھاؤ ہوئی۔ پھر جس شخص کے اندر یہ بھاؤ پیدا ہوگا، اس کی جسمانی حالت یوں ہوگی کہ وہ کانپنے لگے گا، نگاہ اور حرکات میں پریشانی خاطر کا اظہار ہوگا، اس میں خلوت پسندی آ جائے گی، یہ انو بھاؤ ہوا۔ اس طرح ایک تغیراتی بھاؤ 'شنکا' کے دو حصے ہوئے۔ اسی طرح تمام بھاؤں کے دو حصے ہوتے ہیں۔

بھرت منی نے اصل جذبے، ان کے محرکات اور ان کے اظہار کی کیفیات کو بڑی ژرف نگاہی سے متعین کیا ہے یہی نہیں بلکہ ان کی تحتی قسم بندی کر کے ان کا جز در جز بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔

صاحبان ناٹک ساگر اس سلسلے میں شاداں بلگرامی کا اقتباس نوٹ کرتے ہیں جس میں شاداں بلگرامی لکھتے ہیں۔

> ''ان اصولوں اور تقسیموں پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ امر واضح ہوتا ہے کہ ان موجدوں کو جذبات انسانی کے طوفانی سمندر کی تہہ میں پہنچنے

میں کس قدر دسترس وتصور ورسائی ذہن حاصل تھی۔ مختلف جذبات کی تشریح ہی کیا کم تھی کہ پھر اس پر طرہ یہ کہ وجوہ تحریک کا پتہ لگانا اور اس کا تعین کرنا کہ جذبات اندرونی کا اعضائے خارجی پر کیا اثر پڑتا ہے۔ کتاب فطرت کے عمیق مطالعے کی دلیل نہیں تو اور کیا ہے۔(18)

بقول بھرت کے ان بھاؤں کے ماحصل یعنی رس آٹھ ہیں۔ لیکن بعض دیگر عالموں نے ان کی نو قسمیں متعین کی ہیں یعنی بعد میں ایک کا اضافہ کیا گیا۔ ان رسوں میں بنیادی رس 'شانت رس' ہے۔ پھر اس سے چار رس یعنی شرنگار رس، رودر رس، ویر رس اور وبھتس رس نکلتے ہیں۔ پھر شرنگار رس سے ہاسیہ رس، رودر رس سے کرون رس، ویر رس سے ادبھت رس اور وبھتس رس سے بھینکر رس نکلتے ہیں۔

## سنکرت ڈراموں کے کردار

سنسکرت اسٹیج کی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سنسکرت اسٹیج کے اداکاروں نے سنسکرت اسٹیج کا زوال شروع ہونے سے پہلے تک اداکاری کو کبھی پیشہ نہیں بنایا۔ وہ ہمیشہ اداکاری کو خدمت خلق بلکہ عبادت سمجھتے رہے۔ بڑے بڑے رشی، منی، عالم اور سماج کے باعزت لوگ اسٹیج پر اداکاری کرتے تھے۔ اس سلسلے کی دوسری خصوصیت کے بارے میں صفدر آہ یوں لکھتے ہیں:

''قدیم زمانے میں ہندوستانی ڈراموں میں کردار کی تشکیل (Characterisation) دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی اور معاشرتی خصوصیات کے اعتبار سے ان کی زبان اور مکالمے لکھنا قدیم سے قدیم عہد کے ہندوستانی ڈراموں میں موجود ہے۔ مغربی ڈراموں کے مکالموں میں نشاۃ ثانیہ تک کردار نگاری کا تصور نہیں ابھرتا تھا۔ مکالموں میں کردار نگاری غالباً ورڈس ورتھ نے شروع کی۔''(19)

ناٹیہ شاستر کے پہلے ہی باب کے اکیسویں بائیسویں اشلوک میں ایک بڑی اچھی بات کہی گئی ہے۔ جس سے انسانی عظمت پر روشنی پڑتی ہے۔ بھرت منی کہتے ہیں کہ ناٹیہ کلا کو دیوتا نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ عملاً کر سکتے ہیں۔ یہ عظیم آرٹ صرف انسانوں کا

حصہ ہے۔لہذا ان ہی کو دیا گیا۔(20)
سنسکرت ڈراموں میں خاص اداکار، نائک (ہیرو) ہوتا تھا۔اسی کو مرکز بنا کر ڈرامہ تیار کیا جاتا تھا۔اسے جو اہمیت ڈرامے میں حاصل ہوتی۔وہ کسی اور ایکٹر کو کیا خود ہیروئن کو بھی حاصل نہ ہوتی۔چونکہ سنسکرت میں ڈرامے کے اقسام کی کوئی انتہا نہیں ہے۔اس لیے ہر طبقے کے افراد پلاٹ کے لحاظ سے کسی نہ کسی ڈرامے کے ہیرو ہو سکتے ہیں۔لیکن اعلیٰ درجے کے ڈراموں میں ہیرو عام طور سے کوئی دیوتا نیم ملکوتی مخلوق یا انسان ہوتا ہے۔

بنیادی طور پر اس کی چار قسمیں بتائی جاتی ہیں۔

- **للت:** یعنی خوش طبع زندہ دل اور خندہ جبیں ہو
- **شانت:** یعنی بردبار اور نیکو کار ہو
- **دھیرو دات:** یعنی عالی حوصلہ مستقل مزاج اور اعتدال پسند ہو
- **بو دات:** یعنی عالی حوصلہ پر جوش اور متکبر ہو۔

پھر ان کی تقسیم در تقسیم ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تعداد 145 تک پہنچ جاتی ہے۔ بنادی اصول یہ ہے کہ ہیرو کی خصوصیات یا اوصاف اس کے حسب حال ہونے چاہئیں یعنی ہیرو کی سیرت مستقل نوعیت کی ہوتی ہے۔اس کے کردار میں ایسی چیزیں شامل نہیں کی جاتیں جو اس کی سیرت کی مکمل تنظیم کے خلاف ہوں۔ اسے مثال سے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ راون کی فیاضی علم و فضل اور وسیع القلبی کا اظہار اور رام چندر جی کی نیک سیرت پر دھوکے سے بالی کو مروادینے کا الزام یا بھیم کا یودردھن کو کمر سے نیچے ضرب لگا کر ہلاک کرنے کا الزام۔ ہیرو کی سیرت نگاری کے خلاف ہے۔اگر اصل ماخذ کے پلاٹ میں یہ سب چیزیں ہوں بھی تو ڈرامہ نگار کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔(21)

سنسکرت ڈراموں میں ہیرو کے بعد سب سے زیادہ اہمیت ہیروئن کی ہوتی ہے۔ ڈرامے کی اعلیٰ اقسام مثلاً نائک اور نائیکا میں ہیروئن اپسراؤں، دیویوں، سنتوں کی بیویوں، شہزادیوں، رانیوں اور بزرگ مذہبی عورتوں کو لیا جاتا تھا۔طبع زاد کہانیوں میں بالعموم راج

کماریوں اور طوائفوں کو لیا جاتا تھا۔ سازشی قسم کے ڈراموں میں حرم سرا کی مختلف عورتیں پیش کی جاتی تھیں۔ اس کے علاوہ بھی ہیروئن کی اور بہت سی قسمیں بتائی گئی ہیں۔

سنسکرت ڈراموں میں ایک کردار ہیرو کا رفیق اور راز دار بھی ہوتا ہے جسے 'پیت مرد' کہتے ہیں۔ یہ کبھی کبھی تحتی پلاٹ کا ہیرو بھی ہوتا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں ایک اہم کردار پرتی نائک (ولن) بھی ہوتا ہے۔ 'ویٹ' نام کے کردار کی شمولیت بھی سنسکرت ڈرامے کی خصوصیت ہے۔ یہ شخص فنون لطیفہ اور خاص طور سے شاعری موسیقی اور راگ میں ماہر ہوتا ہے۔ جو کسی اہم کردار کو تعلیم بھی دیتا ہے اور لطائف وظرائف سے اس کا دل بھی بہلاتا ہے۔ اس کے علاوہ مصاحب، وزراء ندیم اور ملازم بھی کرداروں میں شامل ہوتے ہیں۔

سنسکرت ڈراموں میں ایک اور بڑے مزے کا کردار ہوتا ہے جس کا ذکر نہ کرنا ناانصافی ہوگی۔ یہ کردار ودوشک کہلاتا ہے۔

شلیےگل کا کہنا ہے کہ "ہر تھیٹر میں ایک مسخرہ ہوتا ہے اور ہندو ڈرامے میں یہ پارٹ ودوشک ادا کرتا ہے۔" ایک خاص بات یہ ہے کہ یہ پارٹ ہمیشہ کوئی برہمن ادا کرتا ہے۔ اس کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ سنسکرت ڈرامے کا یہ مسلمہ اصول تھا کہ ودوشک کا کردار ہمیشہ برہمن ادا کرتا تھا۔ ایسا شاید اسی لیے تھا کہ اس وقت تعلیم وتنقید کا کام صرف برہمن ہی کرتا تھا۔ پھر یہ کہ سنسکرت ناٹک کا ہیرو عام طور سے کوئی راجا ہوتا تھا۔ اور برہمن کے سوا کس کی مجال ہوسکتی تھی کہ راجا سے ہنسی دل لگی کی باتیں کرے۔" (22)

صاحبان ناٹک ساگر لکھتے ہیں کہ:

> "اصطلاحی تعریف کے مطابق ودوشک وہ شخص ہے۔ جس کی مضحکہ خیز عمر، لباس اور بھدا جسم لوگوں کو ہنسائے۔ اس کا پارٹ سہو وخطا کا مجموعہ ہوتا ہے اور ایک شخص کے بجائے دوسرے کا نام لے لیتا ہے۔ اپنے فرض بھول جاتا ہے۔ اور ہر ستون سے جو اس کے راستے میں آئے ٹکریں کھاتا ہے۔ اسے ایک پیر نابالغ سمجھنا چاہیے وہ ہر وقت کھانے

پینے کی چیزوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ ہمیشہ مشکلات اور الجھنوں میں پھنسا رہتا ہے۔ قیامت کا مغلوب الغضب مگر روتے روتے بچوں کی طرح ہنس دیتا ہے۔" (23)

ودوشک کسی راجہ یا راج کمار کا ملازم نہیں ہوتا مگر اس کا راز دار اور ساتھی ہوتا ہے۔ یہ بہت زندہ دل اور ظریف الطبع ہوتا ہے۔ گو کہ عام طور سے اس کی ظرافت وخوش مذاقی معیاری نہیں ہوتی۔ اصولاً اس کا کام اپنی بے ڈھنگی، جسمانی بناوٹ، عمر اور لباس کی مضحکہ خیز صورتوں سے ہنسی اور لطف پیدا کرنا ہوتا ہے۔

سنسکرت ڈراموں کی ایک اور روایت یہ بھی رہی ہے کہ راجاؤں کی محفل میں ہر وقت حسین وجمیل دوشیزاؤں کا جھرمٹ موجود رہتا ہے۔ مثلاً مدرا راکشش میں چندر گپت موریہ کے ساتھ خدمت گار لڑکیوں کا ایک گروہ موجود رہتا ہے۔ (24)

## سنسکرت ڈراموں کی زبان

سنسکرت ڈراموں میں عام مکالمہ نثر میں ہوتا ہے۔ لیکن ان ڈراموں میں نظم کا استعمال بھی کافی ہوا ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ جذبات کی عکاسی اور تخیل کی بلند پروازی کے اظہار کے لیے نظم کا ہی استعمال ہوتا ہے۔ نظم کا یہ حصہ عام طور سے غنائی شاعری کا نمونہ ہوتا ہے۔ لہذا کالی داس کی شکنتلا میں نصف سے زیادہ حصہ غنائی شاعری کا نمونہ پیش کرتا ہے۔

ڈرامے کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے ارسطو کی طرح بھرت نے بھی مزین زبان کی حمایت کی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"شاعر کو چیدہ چیدہ اور ہم آہنگ الفاظ وتراکیب استعمال کرنی چاہیے۔ اس کا اسلوب باعظمت اور نکھرا ہوا ہو۔ اور صنائع وبدائع اور بحرو آہنگ سے مزین وآراستہ ہو۔" (25)

سنسکرت ڈرامے کے ہر دور میں بھرت کی یہ نصیحت ڈرامہ نگاروں کے پیش نظر

رہی۔لیکن رفتہ رفتہ یہ رجحان مشکل پسندی کی طرف بڑھتا گیا۔اور بھبھوتی تک آتے آتے یہ اپنی انتہا کو پہنچ گیا۔

زبان کے معاملے میں سنسکرت ڈرامے کی ایک بڑی خصوصیت یہ رہی ہے کہ ان میں کرداروں کے معاشرتی مرتبے کے مطابق مختلف علاقائی زبانوں کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ مثال کے کے لیے 'مٹی کے چھکڑے' کو پیش کیا جاتا ہے۔ جس میں متعدد کردار سورشینی، اونتی، ماگدھی اوراپ بھرنش بولتے ہیں سنسکرت ڈراموں کی یہ ایک ایسی مستقل روایت رہی ہے۔جس سے کرداروں کی حقیقت پسندانہ پیشکش میں بڑی مدد ملتی تھی۔

فن ڈرامہ کے قواعد کی رو سے ڈراموں میں پراکرتوں کی شمولیت اس ترتیب سے ہونی چاہیے کہ ہیرو اور مشہور لوگ سنسکرت میں باتیں کریں۔ ہیروئن اور دوسرے نسوانی کردار سورشینی بولیں راجہ کی خدمت میں رہنے والے کردار ماگدھی بولیں راجپوت نوکر اور تجارتی لوگ دکنی بولیں۔شمالی علاقے کے لوگ پھلک اور مغربی ومشرقی گھاٹ کے لوگ دراوڑی بولیں۔گوالے، خانہ بدوش اور جنگلی لوگ اپنی اپنی زبان بول سکتے ہیں۔ بچوں کے لیے شوخ اور توتلی زبان کا استعمال کیا جاسکتا ہے اور پشاچی لوگ پشاچی بول سکتے ہیں۔گوکہ بیشتر اس اصول کی پابندی نہیں کی گئی پھر بھی سنسکرت ڈراموں میں کئی زبانوں کا استعمال ایک مستقل روایت رہی ہے۔(26)

## سنسکرت اسٹیج

اس سلسلے میں صاحبان ناٹک ساگر ڈاکٹر ولسن کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''قدیم ہند میں کبھی کوئی عمارت اس غرض سے تعمیر نہیں کی گئی کہ اس میں عوام الناس کی تفریح طبع کے لیے کھیل تماشا کیا جاتا۔''(27)

محمد اسلم قریشی بھی اس خیال سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ''ایسی کسی ایک جگہ یا عمارت کا ذکر نہیں ملتا۔جو کرایہ پر یا بلا معاوضہ ڈرامائی نمائشوں کے لیے استعمال کی جاتی ہو۔اور جہاں عام لوگ جمع ہو کر اس کو دیکھ سکتے ہوں۔''(28)

لیکن صفدر آہ ان دونوں کے برخلاف ایسے عوامی منڈوے کا ذکر کرتے ہیں جہاں

ڈرامے کبھی کبھی عوام کو دکھائے جاتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> ''راجہ لوگ جو منڈوے اپنے لیے بنواتے تھے۔ وہ رنگ شالے کہلاتے تھے اور عام لوگوں کے منڈوے ناٹیہ مندر کے نام سے مشہور تھے۔ ناٹیہ مندر مندروں کے قریب تعمیر کرائے جاتے تھے۔ جہاں خاص خاص موقعوں پر ڈرامے ہوتے تھے۔ زیادہ بڑے منڈوے بنوانے کی ناٹیہ شاستر میں ممانعت ہے۔ معیاری ناٹیہ مندر وہ ہوتا تھا جس میں چار سو پچاس آدمی بفراغت بیٹھ سکیں۔'' (29)

صفدر آہ کے اس بیان سے واضح ہوجاتا ہے کہ سنسکرت ڈراموں کے دور میں عوامی نمائش گاہیں تعمیر ہوئی ہوں گی۔

بہر حال اس بات پر یہ تینوں مصنف اتفاق کرتے ہیں کہ راجاؤں کے محلات میں ایک رنگ شالا ہوتی تھی۔ جہاں راگ اور ناچ کی تربیت کے ساتھ ساتھ رقص و راگ کی نمائش بھی ہوا کرتی تھی۔

ناٹیہ شاستر میں تین قسم کے منڈووں کا ذکر ہے۔

وکرسرا (بیضاوی) ترسرا (تکونا) اور چترسرا (چوکور) پھر ہر ایک کے تین سائز مقرر کیے گئے تھے۔ یعنی بڑا متوسط اور چھوٹا۔

ناٹیہ شاستر میں زیادہ بڑے منڈوے بنوانے کی ممانعت ہے۔ ایسا اس لیے ہے تاکہ آخر میں بیٹھا ہوا تماشائی بھی اداکار کے لطیف سے لطیف بھاؤ صاف دیکھ سکے اور ہلکی سے ہلکی آواز واضح طور پر سن سکے۔

رنگ شالا یا ناٹیہ مندر کے تین حصے ہوتے تھے۔

(1) رنگ منڈل جہاں تماشائی بیٹھتے تھے۔

(2) رنگ منچ جہاں ڈراما ہوتا تھا۔

(3) پنتھ۔ یعنی میک اپ کی جگہ جو اسٹیج سے ملحق ہوتی تھی۔ ڈرامے میں دیوبانی اور دوسرے صوتی اثرات اداکار وہیں سے دیتے تھے۔ (30)

صفدر آہ آگے لکھتے ہیں کہ قدیم ہندوستانی اسٹیج میں پوشاک میک اپ اور سین

سینریوں کا خاصا اہتمام کیا جاتا تھا۔ مناظر کے علاوہ ضرورت کے وقت کپڑے کے بنے ہوئے ہاتھی گھوڑے بھی اسٹیج پر لائے جاتے تھے۔ جو اپنی اعلیٰ صناعی کی وجہ سے اصل ہاتھی گھوڑے معلوم ہوتے تھے۔(31)

سنسکرت ڈرامے کے اصول وقواعد مرتب کرنے والوں نے اسٹیج کے متعلق بہت کم لکھا، بس کہیں کہیں کوئی اشارہ مل جاتا ہے۔

''سنگیت رتنا کر'' کے مصنف کے وہاں ایک ہلکا اشارہ ملتا ہے۔ وہ بھی اس جگہ کے متعلق جہاں راگ اور ناچ پیش کیے جاتے تھے۔ لیکن اس وقت ایسی ہی جگہوں پر ڈرامے کی بھی پیشکش ہوتی تھی لہذا اس کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ وہ لکھتا ہے:

''جہاں ناچوں کی نمائش کی جائے وہ جگہ بہت فراخ اور خوبصورت ہونی چاہیے۔ یہ جگہ سایہ دار ہو۔ اس کی چھت خوبصورتی سے مزین کیے ہوئے ستونوں پر قائم ہو۔ اسے پھولوں کے ہاروں سے سجایا جائے۔ گھر کا مالک ایک تخت پر بیٹھے۔ اس کے دائیں جانب امراء و رؤسا کو جگہ دی جائے۔ ان سب کے عقب میں درمیانی جگہ پر حکومت کے افسران بالا یا محل سرا کے اعلیٰ عہدیداروں، شاعروں، نجومیوں، طبیبوں اور دیگر علماء وفضلاء کی نشستیں مخصوص کی جائیں۔ منتخب شدہ حسین وجمیل پیش خدمت دوشیزائیں، اپنے آقا کے گرد پنکھے اور چادوریاں لیے ہوئے موجود ہوں۔ مختلف اطراف میں انتظام کرنے والے دربانوں اور نگرانی کے لیے مسلح سپاہیوں کو متعین کیا جائے۔ جب سب لوگ اپنی اپنی جگہ پر بیٹھ جائیں تو سازندے سازوں پر مختلف دھنیں بجاتے ہوئے داخل ہوں پھر عقب کے پردے سے سرکردہ رقاصہ آگے بڑھے، تماشائیوں کے لیے مجرا بجا لائے اور ان پر پھول برسائے، پھر اپنے فن کا مظاہر کرے۔''(32)

سنسکرت ڈراموں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسٹیج پر ایک پردہ ہوتا تھا اور جب کوئی کردار عجلت میں اسٹیج پر آتا تو اسے نیچے سے اٹھا کر یا ایک کنارے سے

داخل ہوتا۔ مٹی کے چھکڑے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پردے اس حساب سے لگائے جاتے تھے کہ اسٹیج دو حصوں میں بٹ جاتا تھا۔ جس کے ذریعہ گھر کا بیرونی حصہ اور اندرونی حصہ ظاہر ہوتا ہے۔ ان دو حصوں کے کردار ایک دوسرے کو نہیں دیکھ سکتے تھے۔ مگر تماشائی سب کو دیکھ سکتے تھے۔

اسٹیج کے اور دوسرے ساز و سامان میں متعدد نشستیں تخت ہتھیار اور رتھ استعمال کیے جاتے تھے اور اکثر رتھوں میں زندہ بیل جوتے جاتے تھے۔ سنسکرت اسٹیج پر ایک جگہ سازندوں کے لیے بھی ہوتی تھی۔ جہاں سے ناچ اور گانوں کے ساتھ یا ڈرامے کے ساکت موقعوں پر ساز بجائے جاتے تھے۔ پھر بھی یہ بات مسلم ہے کہ سنسکرت اسٹیج کے لوازمات یعنی پردے سیڑیاں اور دیگر آرائشی سامان بہت سادہ ہوتے تھے اور اسی سادگی کی بنا پر ڈرامے کی بہت سی تفصیلات کی پیش کش ممکن نہ ہوتی تھی۔ انہیں تماشائیوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جاتا تھا۔

بعض ڈراموں کی ہدایت سے معلوم ہوتا ہے کہ فرانسیسی تھیئٹر کی طرح یہاں بھی اداکار ہمہ وقت تماشائیوں کے سامنے رہتے تھے۔(33)

لیکن بعض ڈراموں کی پیش کش سے اندازہ ہوتا ہے کہ (سنسکرت ڈراموں کے قواعد کے مطابق) اداکار موقع پر اسٹیج پر آتے تھے اور اپنا پارٹ کر کے واپس چلے جاتے تھے۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان ڈراموں کی پیش کش میں موقع بے موقع یا حسب ضرورت تصرف کیا جاتا تھا۔

سنسکرت ڈراموں میں پوشاک اور میک اپ کا خاص اہتمام ہوتا تھا۔ اکثر حوالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ مختلف اداکار مختلف کرداروں کی پیش کش میں طرح طرح کے لباس زیب تن کرتے تھے۔ اور یہ بات اس وجہ سے بھی قرین قیاس ہے کہ سنسکرت ڈراموں کو اس حد تک راجاؤں کی سرپرستی حاصل رہی ہے کہ وہ خود بھی ڈراموں میں کردار کی حیثیت سے شامل ہوتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں لباس کی زیب و زینت اور کرداروں کی زیبائش و آرائش میں شاہانہ ٹھاٹھ برتے جاتے ہوں گے۔

# سنسکرت ڈراموں کی پیش کش

سنسکرت ڈراما ایک پیش لفظ یا تمہید سے شروع ہوتا تھا اور اس کی پیش کش کا طریق کار یہ تھا کہ سب سے پہلے اسٹیج پر پوجا ہوتی تھی اور اندر کی تعریف میں گیت گائے جاتے تھے۔ تمہید کے اس ابتدائی حصے کو پوروانگ کہتے ہیں۔ چونکہ سنسکرت ڈرامے زیادہ تر کسی مذہبی تقریب پر پیش کیے جاتے تھے، لہذا پوروانگ کے بعد اس مذہبی تقریب کا بیان ہوتا ہے۔ اس تقریب سے منسوب دیوتا کی انسانوں پر کرم وعنایات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ پھر پرارتھنا ہوتی ہے۔ اس حصے کو ناندی کہتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دھار (پروڈیوسر) اس کی بیوی نٹی یا کوئی اور مرد یا نسوانی کردار پردے سے باہر آتے اور آپس کے دلچسپ مکالموں کے ذریعہ ڈرامے کے مصنف اس کی اس تصنیف اس کے کردار اور ڈرامے میں پیش ہوئے واقعات سے قبل کے واقعات سے (جن کا جاننا تماشائیوں کے لیے ضروری ہوتا ہے۔) تماشائیوں کو متعارف کراتے۔ اس تعارف کے بعد تماشائیوں سے براہ راست خطاب کرتے ہوئے۔ ان کی تعریف وتوصیف کی جاتی ہے۔ (تمہید کے اس آخری حصے کو پرستادنا کہتے ہیں۔) اس پورے عمل میں دو یا دو سے زیادہ کردار نہیں ہوتے تھے۔ اس افتتاحیہ کا مقصد کیا تھا؟ اس سوال کے جواب میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

> ''ظاہر ہے ڈراما دیکھنے والے مختلف پراگندہ خیال اور الجھنیں لیے ہوئے منڈوے میں آتے ہیں۔ پوجا اور استھاپنا ان کے جذبات اور خیالات میں یک آہنگی اور دلوں میں شانت رس پیدا کرنے کا کام کرتی تھی۔ اور اس کے بعد ڈراما شروع ہوتا تھا۔'' (34)

اس طرح تماشائیوں کے دلوں میں شانت رس پیدا کرنے کے بعد اور ڈرامے کے مصنف اور کہانی سے روشناس کرانے کے بعد اصل ڈراما شروع ہوتا تھا۔ اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سوتر دھار اور اس کے ساتھی کی اس گفتگو کے آخر میں اس سین کی طرف اشارہ ہوتا تھا۔ جو ڈرامے کا پہلا سین ہوتا تھا۔ یا سوتر دھار آئندہ آنے والے کردار کا نام لے کر پکار دیتا جیسا کہ شکنتلا میں کہا گیا ہے کہ:

''اب مہاراجہ دشینت براجمان ہوتے ہیں۔'' یا ایک اور طریقہ یہ تھا کہ ڈرامے کا کوئی کردار سوتر دھار کے مکالمے میں کسی بات کا جواب دینے کے لیے آگے بڑھتا اور اسٹیج پر آکر اصل ڈرامے کے مکالمے میں شامل ہوجاتا۔ ''مرچھکٹکم'' اور ''مدرارا کشش'' میں اصل ڈرامے کی ابتدا اسی صورت سے ہوتی ہے۔

پورا ڈراما کئی ایکٹو میں بٹا ہوتا ہے اور ہر ایکٹ میں کئی سین ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر کسی کردار کی آمد اور پہلے سے موجود کردار کی روانگی سے نیا سین شروع ہوجاتا تھا۔

یہی صورت ہمیں قدیم یورپی ڈراموں بالخصوص فرانسیسی ڈرامے میں دیکھنے میں آتی ہے۔(35)

کرداروں کی آمد و رفت یا مناظر کی اس آسان ترین تبدیلی میں اسٹیج کو کبھی خالی نہیں چھوڑا جاتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ ایک ایکٹ کے شروع سے آخر تک اس مقام میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی تھی۔

تمام افراد ڈرامہ کی اسٹیج سے روانگی سے ایک ایکٹ کا اختتام ظاہر ہوتا ہے۔ اس ایکٹ اور سین کی تبدیلی سے متعلق صفدر آہ لکھتے ہیں:

> ''قدیم ہندوستانی ڈراما کم سے کم پانچ انک (ایکٹ) یا زیادہ سے زیادہ دس انک کا ہوتا تھا۔ ایک انک ایک ہی سیٹ یا، پس منظر پر دکھایا جاتا تھا۔ ایک انک گویا ایک بہت بڑا سین ہوتا تھا جس میں چھوٹے چھوٹے سین اس طرح بنتے تھے کہ کچھ کرداروں نے آکے ایک سین کیا اور چلے گئے پردہ اسی وقت گرتا تھا۔ جب انک ختم ہوتا تھا۔ ہر سین پر پردہ گرنے کا مروجہ طریقہ مغربی ڈرامے سے آیا ہے۔''(36)

مناظر کی تبدیلی یا ایک ایکٹ کے ختم ہونے اور دوسرے ایکٹ کے شروع ہونے میں جو وقفہ آتا تھا اسے پر کرنے کے لیے پرویشک (راوی) اسٹیج پر آتا اور اپنی ظرافت و مزاح سے تماشائیوں کا دل بہلاتا تھا۔

دو ایکٹوں کے واقعات میں ربط پیدا کرنے کے لیے ڈرامے کا کوئی اہم کردار اگلے

ایکٹ کے واقعات کی طرف اشارہ کر دیتا تھا اور اگر مزید وضاحت کی ضرورت ہوتی تو کبھی پرویشک کے بیان اور کبھی دیوبانی کے ذریعہ پچھلے اور نئے ایکٹ کے واقعات کے درمیان ربط پیدا کر دیا جاتا۔

سنسکرت ڈراموں کو پورا کرنے کے لیے کوئی وقت متعین نہ تھا۔ لیکن کم سے کم پانچ گھڑی (چار گھنٹے) اور زیادہ سے زیادہ تیس گھڑی (بارہ گھنٹے) کے اندر ختم کر دیے جاتے تھے۔ بارہ گھنٹے والے ڈراموں میں ایکٹ کے اختتام پر پوجا پاٹ اور حوائج ضروری سے فارغ ہونے کے لیے انٹرول ہوتے تھے۔(37)

ان ڈراموں میں آغاز کی طرح انجام بھی آشرواد اور پرارتھنا پر ہوتا تھا۔ جسے بھرت کا ویہ کہتے ہیں۔ اس میں ڈرامے کے اہم کردار حصہ لیتے ہیں۔

سنسکرت ڈرامے میں وحدت زماں و مکاں کا زیادہ خیال نہیں رکھا جاتا تھا۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> "سنسکرت ڈراما نگار وحدت زمان و مکان کے قائل نظر نہیں آتے ان کے ڈراموں میں اکثر واقعات کے تسلسل کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا اور مختلف مناظر اور ایکٹوں کے درمیان وقت کے وسیع وقفے حائل نظر آتے ہیں۔ مزید برآں ڈرامے کے پلاٹ میں مشمولہ واقعات دور دراز مقامات پر پیش ہوتے ہیں۔ مقام کی ایک جگہ سے دوسری جگہ تبدیلی کو بالعموم تماشائیوں کی فہم وفراست پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اور تماشائی اپنے طور پر دوری مقامات اور درازیٔ سفر کو متعین کر لیتے ہیں۔"(38)

## سنسکرت ڈرامے کا مجموعی تصور ٹریجڈی کا نہ ہونا

صنف ڈراما ایک قدیم ترین صنف ہے جو دنیا کی بہت سی اقوام میں پائی جاتی ہے۔ اور ان اقوام نے ڈرامے کو آرٹ یا زیادہ سے زیادہ مفید یا اصلاحی آرٹ کی طرح دیکھا ہے۔ لیکن قدیم ہندوستان میں ڈرامے کو جزوِ عبادت یہاں تک کہ 'موکش' یعنی نجات کا ذریعہ مانا گیا۔

ناٹیہ شاستر میں بھرت منی نے ناٹیہ کا بنیادی نظریہ सुखात्मक سکھ وائی قرار دیا ہے اور اسی نظریے کی بنا پر سنسکرت ڈرامے کی فنی قدریں تیار کی گئی ہیں۔ لہذا ناٹیہ شاستر کی رو سے اگر کوئی ڈراما ہنگامہ، دکھ، خوف یا نفرت کے تاثرات پر ختم ہو تو وہ اشلیل (گھناؤنا) سمجھا جائے گا۔ اسی نظریے کے تحت سنسکرت ڈرامے کا فن ٹریجڈی کو منافی فن اور اشیل قرار دیتا ہے اور سنسکرت ڈرامے میں ٹریجڈی کہیں نظر نہیں آتی۔

بھرت سکھاشیم کے نظریے پر اس شدت سے پابند رہے کہ، غدر، بغاوت اور خوں ریزی کے واقعات ڈرامے کے درمیان میں بھی دکھانے کی اجازت نہیں دی۔ سنسکرت ڈراموں میں اس قسم کے واقعات صرف مکالموں میں بتائے جاتے ہیں۔

بھرت نے ڈرامے کے آرٹ کو بامقصد بنانے کے لیے شروع ہی سے کافی زور دیا اور بھرت کے متبعین بھی اس نظریے کے ہمیشہ پابند رہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈراموں میں لوک کلیان (فلاح عامہ) اور انسان دوستی کا بڑا گہرا جذبہ موجود ہے۔ یہاں تک کہ سنسکرت ڈرامے کا مقصد ہی لوک کلیان بن گیا اور ہندوستانی سماج میں یہ نظریہ گھر کر گیا کہ افادیت کے بغیر ڈرامے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ڈراما نگار اگر اپنے ڈرامے کے ذریعے عوام کو کوئی مفید پیغام نہ دے سکا تو اس کا ڈراما صرف ایک تماشا ہے اور یہ افادیت انہیں ٹریجڈی میں نظر نہ آئی، لہذا وہ اس سے دور رہے۔

سنسکرت ڈراموں کا جائزہ لینے سے اس کی تین ایسی خصوصیات سامنے آتی ہیں جن کا جواب مسلم طور پر تمام دنیا کے ڈراموں میں ملنا مشکل ہے۔ پہلی چیز تو اس کی مزین شاعرانہ زبان ہے۔ جو ذہن و دماغ کو محو حیرت کر دیتی ہے۔ دوسری چیز اس کی اخلاقی قدریں ہیں، جو انسان کی شرافت نفس کو جگا دیتی ہیں۔ تیسری چیز اس کا سکھ اور سکون پیدا کرنے والا وتیرہ ہے، جو انسان کو ایک ابدی روحانی سکون بخشتا ہے۔

ارسطو نے بھی انسانی فطرت اور عمل کا حکیمانہ جائزہ لے کر ڈرامے کے فن کی تشکیل کی ہے۔ وہ ڈرامائی فن کی بنیاد غم اور خوف سے تصفیہ جذبات (Purgation of Emotion Through Pity & lehaur) قرار دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے صرف ٹریجڈی کو اہمیت دی۔ اور ٹریجڈی یورپین ڈرامے کی محبوب ترین صنف بن گئی۔ لیکن ارسطو کا یہ نظریہ

بھرت کے نظریے سے بالکل مختلف ہے۔اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''ارسطو کی ٹریجڈی کی حمایت اور بھرت کا سکھاشیم کا نظریہ دونوں انسان دوستی پر مبنی ہیں۔لیکن ان دونوں مفکروں کی بنیاد خیال الگ ہے۔ارسطو ڈرامے کو پر کرب نکتے پر اس لیے ختم کرنا چاہتا ہے کہ ڈرامے میں جو برائی اچھائی کے مقابلے میں لائی گئی ہے، ڈراما ختم ہونے پر لوگ اس سے متنفر ہو کر اٹھیں اور تھیئٹر کے باہر آتے ہی اس برائی کے خلاف جہاد شروع کر دیں۔

ہندو فلسفے کے مطابق برائی سے جہاد کرنا برائی کا حل نہیں ہے۔ان کے نقطۂ نظر سے ہنگامے سے ہنگامہ اور جنگ سے جنگ ہی پیدا ہوگی۔بھرت کے نزدیک برائی کا حل برائی کا استفہام ہے۔یہ استفہام ڈرامے کے اختتام پر وہ شانت رس کے ذریعہ روح میں تحلیل کر دینا چاہتے ہیں۔جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔'' (39)

ہندوستانی فکر اور نظریۂ زندگی پر ہمیشہ روحانیت کا غلبہ رہا۔گو کہ اب مادیت کا دور ہے۔پھر بھی ہندوستانی مزاج سے روحانیت فنا نہیں ہوئی ہے۔چنانچہ عہد قدیم میں یہ روحانیت ہی کا تقاضا تھا۔جس نے بھرت کو ڈرامائی فن میں سکھاشیم کی طرف مائل کیا اور ٹریجڈی سے دور رکھا۔روحانیت ہی کا تقاضا تھا جس کی وجہ سے ہندوستانی ذہن نے نہ صرف یہ کہ اس رجحان کو قبول کیا، بلکہ اپنا مزاج بنالیا اور اس مخصوص مزاج کی بنا پر یورپی ڈرامے کی محبوب ترین صنف ٹریجڈی کبھی ہندوستان میں بار نہ پاسکی۔

یہ سچ ہے کہ ہندوستان میں بھی بھینکر رس پر ڈرامے لکھے گئے اور اس کے لیے روپک کی ایک قسم ڈم اور ایک آدھ اور قسمیں بھی مخصوص ہیں۔جن میں شرنگار رس اور ہاسیہ رس لانا منع ہے۔لیکن اس قسم کے ڈراموں کی یہاں کبھی ہمت افزائی نہیں کی گئی اور یہ عہد قدیم میں بھی اتنے نامقبول رہے کہ آج ان کا کوئی نمونہ نہیں ملتا۔

## سنسکرت ڈرامے کا زوال

سنسکرت ڈرامے کے زوال کی مختلف وجوہات ہیں۔ سنسکرت ڈرامے نے شروع شروع میں عوامی زندگی سے اپنا رشتہ قائم رکھا لہذا 'مٹی کا چھکڑا' (جو اولین نمونوں میں سے ہے) پورے طور سے عوامی نوعیت کا حامل ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ بات کم ہوتی گئی۔ لہذا کالی داس تک کسی حد تک عوامی تفریحات سے رشتہ قائم رہا۔ گوکہ ان کے یہاں بھی بلند پایہ ادبی زبان اور اعلیٰ معیار کی شاعری صرف بلند ذہنی سطح رکھنے والوں کو ہی تفریح کا سامان مہیا کرتی ہے۔

لیکن بھوبھوتی تک آتے آتے تفریحی عناصر کا بالکل فقدان نظر آتا ہے۔ اس نے جذبات کی گہرائی اور شدت اظہار میں سارا زور صرف کردیا ہے۔ اس کے ڈراموں کے پلاٹ بھی عوامی زندگی سے بہت دور ہیں اور اس نے کافی ادق اور عالمانہ زبان استعمال کی ہے۔

بھوبھوتی خود اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ اس کے مخاطب فاضل پنڈت اور اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگ ہی ہیں۔ (40)

ایک طرف تو یہ کہ بھوبھوتی کے دور تک آتے آتے، ادق اور مشکل زبان کے استعمال اور عوامی تفریحی عناصر سے گریز کی وجہ سے، سنسکرت ڈراما عوامی حیثیت اور عوامی تفریح سے دست بردار ہوکر محض کچھ پڑھے لکھے برہمنوں کے تعلیمی مشغلے کے طور پر صرف درس و تدریس کی حد تک محدود ہوگیا تھا۔

لہذا اے بی کیتھ لکھتا ہے کہ:

> ''برہمنی خصوصیات کی وجہ سے سنسکرت ڈرامے کا دائرہ محدود رہا۔ اس کی پہنچ مخصوص طبقے تک رہی............ اس کی وجہ یہ تھی کہ سنسکرت زبان بہر حال ایک طبقے تک محدود رہی۔'' (41)

ایک تو یہ کہ سنسکرت زبان کبھی عوام کی زبان نہ بن سکی اور خاص طور سے جب سنسکرت ڈرامے وجود میں آرہے تھے ہر طرف پراکرتوں کا دور دورہ تھا۔ اور پہلی صدی عیسوی سے لے کر دسویں صدی عیسویں تک پراکرتوں کو اتنا فروغ حاصل ہوا کہ بول چال سے آگے

بڑھ کر تصنیف وتالیف کا کام بھی اس دور کی مروجہ پراکرتوں میں ہی ہونے لگا۔ لہذا دوسری صدی عیسوی سے لے کر بارہویں صدی عیسوی تک کے طویل زمانے میں سنسکرت ڈرامے کے جو چند نمونے نظر آتے ہیں۔ وہ گپت خاندان (42) جیسے راجوں مہاراجوں کی سرپرستی یا سنسکرت زبان وڈرامے سے مذہبی لگاؤ کا نتیجہ ہیں۔

سنسکرت ڈراموں کو عوامی سرپرستی نہ حاصل ہونے کی وجہ سے ہی اس کے عہدِ زریں میں بھی مایہ ناز ڈرامہ نگاروں کے صرف چند ڈرامے ملتے ہیں۔ اگر اسے عوام کی سرپرستی حاصل ہوتی تو یونان کی طرح یہاں بھی بڑے ڈرامہ نگاروں کے ڈراموں کا شمار سینکڑوں میں ہوتا۔

لہذا سنسکرت ڈراموں کے زوال کی ایک وجہ اس کا مشکل واداق زبان میں ہونا۔ عوام سے اس کی دوری اور پرکرتوں کا بڑھتا ہوا زور واثر تھا۔

دوسری وجہ یہ ہوئی کہ بارہویں اور تیرہویں صدی عیسوی سے ہندوستان پر مسلمانوں کے حملے شروع ہو گئے۔ لہذا ہندو راجاؤں اور راج کماروں نے جو ڈرامے وتھیئٹر کی سرپرستی کرتے تھے۔ اپنی پوری توجہ سیاست کی طرف مبذول کر دی پھر مسلمانوں کی فتوحات اور بڑھتے ہوئے اقتدار کی وجہ سے ہندوستان میں معاشرتی، تمدنی وثقافتی انحطاط شروع ہو گیا۔

دوسری طرف فاتح قوم ڈراما اور سنسکرت زبان سے ناآشنا ہونے کے باعث اور دوسری ملکی الجھنوں میں پھنسے ہونے کی وجہ سے اس طرف توجہ بھی نہ کر سکی۔

حکمراں لوگ جب رفتہ رفتہ ہندوستان میں اپنے قدم جما چکے اور یہاں اپنی حکومت کی جڑیں مضبوط کر چکے تو انھوں نے کسی حد تک ہندی علوم وفنون کی طرف توجہ کی لیکن اس وقت تک سنسکرت ڈرامے کتابوں کے اوراق میں دفن ہو چکے تھے۔ فاتح قوم خود تو سنسکرت جانتی نہ تھی اور سنسکرت جاننے والے فاتحوں سے مرعوب ہو کر خود ان ہی کی زبان سیکھنے لگے اور سنسکرت ڈراموں کے جسد مردہ میں نئی جان ڈال کر فاتحوں کے سامنے پیش کرنے کا حوصلہ نہ کر سکے۔ اس طرح سنسکرت ڈرامہ حکمراں طبقہ کے بلند ذوق کی تسکین نہ کر سکا اور ان کی سرپرستی سے محروم رہا۔

جب برہمنوں اور سنسکرت زبان کو عروج حاصل تھا تو اداکاری کا پیشہ معزز اور پروقار خیال کیا جاتا تھا۔ ایکٹروں کو سوسائٹی میں علماء کے برابر درجہ دیا جاتا تھا اور عام طور پر پڑھے لکھے برہمن ڈراموں میں ایکٹنگ کرتے تھے۔

لہذا جب ڈرامہ اور اس میں کام کرنے والے برہمن دونوں شاہی طبقوں کی سرپرستی سے محروم ہوکر ثقافتی انحطاط کا شکار ہوئے تو انھوں نے اس کس مپرسی کے عالم میں اپنی روزی روٹی کمانے کے لیے ناٹک کمپنیاں بنا کر ڈرامے دکھانے شروع کیے۔ ان کمپنیوں میں اکثر پڑھے لوگ ہوتے تھے۔ جو عوام اور خواص دونوں کا لحاظ کرتے ہوئے اپنا ایک معیار قائم رکھتے تھے۔ ان ہی کمپنیوں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ ان میں سے ایک نے متواتر نوے دن تک مہابھارت سے پلاٹ لے کر چالیس مختلف ڈرامے دکھائے ان کمپنیوں کی ایک خصوصیت یہ بھی تھی کہ چوبیس گھنٹے میں ایک نیا ناٹک تیار کر کے اس کی نمائش کر دیتی تھیں۔ ان برہمنوں کی دیکھا دیکھی کم پڑھے لکھے اور جاہل لوگوں نے بھی کمپنیاں بنائیں۔ اور مختلف پراکرتوں میں ڈرامے دکھانے شروع کیے۔

جب ڈرامہ روزی کمانے کا ذریعہ بن گیا تو تجارتی نقطۂ نظر کو مدنظر رکھتے ہوئے اس میں رفتہ رفتہ ہر قسم کا فحش اور ابتذال شامل ہوگیا۔ لہذا اسی فحش اور ابتذال سے پر ڈرامہ حکمراں طبقے کے سامنے آیا اور وہ اس کی طرف توجہ نہ کر سکے۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ مذہبی رکاوٹ کی بنا پر بھی مسلم حکمراں ڈرامے کی سرپرستی نہ کر سکے۔ اس بات میں ایک گونہ صداقت ضرور پائی جاتی ہے۔ کیونکہ گمان غالب ہے کہ مذہبی رکاوٹ ہی کی وجہ سے فارسی اور عربی شعراء نے ڈرامے کی طرف توجہ نہیں کی اور فارسی شعراء کی کوئی آئیڈیل مثال ان کے سامنے نہ تھی۔ اس طرح نہ تو کوئی اچھا نمونہ ان کے سامنے آیا اور نہ وہ اس کی طرف توجہ کر سکے۔ لہذا بادشاہ حسین لکھتے ہیں کہ:

> ''چونکہ عربی اور فارسی اسلامی لٹریچر میں ڈرامے کا فقدان تھا اور اس کو لہو لعب کا مترادف کہا جاتا تھا۔ اس لیے اردو بھی صدیوں تک ڈرامے سے ناآشنا رہی۔'' (43)

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ مسلم حکمرانوں نے موسیقی کی سرپرستی کیوں کی مذہب اسلام اس کی بھی اجازت نہیں دیتا۔اس کی دو وجہیں ہیں ایک تو صوفیہ کا ایک طبقہ سماع کی اجازت دیتا ہے۔جس سے کسی حد تک موسیقی کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔پھر یہ کہ موسیقی ان حکمرانوں کے سامنے اس قدر پستی کی حالت میں نہیں آئی جس قدر کہ ڈراما، ہندوستانی موسیقی کے کچھ اعلیٰ فنی نمونے بھی ان کے سامنے آئے جس کی وجہ سے یہ اس کی طرف متوجہ ہوئے۔

اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ جب مسلمان حکمران ہندوستان آئے اور جب تک حکومت کرتے رہے۔غزل ان کے دماغوں پر چھائی رہی۔ پہلے فارسی غزل پھر اردو غزل۔ وہ شہنشاہ وامراء ہوں یا عوام سب نے غزل کو جتنا سراہا، جس قدر اس کو برتا کسی اور صنف کو نہ سراہ سکے۔غزل ہر ایک کے مزاج میں داخل تھی اور غزل کی خصوصیت اور فنی کمال یہ ہے کہ وہ ہر بات کو اشارے کنائے اور تشبیہہ واستعارے کے پردے میں پیش کرتی ہے۔لہذا غزل کا مزاج رکھنے والے لوگ جو اپنے مؤنث محبوب کی پردہ داری کے لیے اسے مذکر کے صیغے میں یاد کرتے ہوں وہ اس آرٹ کو کیسے برداشت کر سکتے تھے۔جس میں پردہ دری ہی فن کا کمال ہو۔

•❖•❖•

# عوامی ڈرامائی روایات کا تجزیہ

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے اسباب کچھ بھی ہوں یہ حقیقت ہے کہ واجد علی شاہ کے دور میں جب اردو ڈرامے کی داغ بیل پڑ رہی تھی، اس وقت پورے ملک میں سنسکرت ڈرامے کے فنی، تکنیکی اور تخلیقی کمالات کی جگہ رام لیلا، راس لیلا، بھگت بازی، نقالی، کٹھ پتلی کا ناچ، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، مجرے کی محفلوں اور رقص وموسیقی کا دور دورہ تھا۔

## رام لیلا

رام لیلا عام طور سے رامائن سے ماخوذ ہوتی ہے اور اس میں رام چندر جی کے بنباس جانے اور سیتا جی کی داستان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس میں پیشہ ور ایکٹروں کی جگہ چھوٹے چھوٹے بچے رام لچھمن اور سیتا جی کی شبیہیں بنا کر ان کی زندگی کے حالات پیش کرتے ہیں۔

یہ کھیل خاص طور سے دسہرے کے تیوہار کے لیے مخصوص ہے اس موقع پر جگہ جگہ اس کی نمائش ہوتی ہے۔ اس کی پیش کش کا طریقہ یہ تھا کہ بغیر کسی پس منظر کے زمین پر دری بچھادی جاتی تھی۔ جسے اسٹیج تصور کرلیا جاتا تھا۔ سارے اداکار بیک وقت اسٹیج پر موجود ہوتے تھے۔ اور اداکاروں کے لباس تبدیل کرنے اور میک اپ کرنے کے لیے ایک کپڑا تان کر آڑ کردی جاتی تھی۔ اکثر اداکار پارٹ کرتے ہوئے رک کر حقہ کا کش لگا لیتے اسٹیج پر داڑھی مونچھیں تبدیل کرلیتے۔ یا مونچھوں

کے ساتھ ہی زنانہ پارٹ ادا کر دینے میں کوئی جھجھک محسوس نہیں کرتے تھے۔ مرے ہوئے کردار خود ہی اٹھ کر سامنے سے چلے جاتے تھے۔ ان سب باتوں کی اس وقت کوئی پرواہ نہیں کرتا تھا۔ منظر بدلنے اور مقام بدلنے کی اطلاع خود اداکار کہہ کر دیتا تھا۔ اس میں گانے اور موسیقی کا بھی استعمال ہوتا تھا۔

بن باس کے دوران سیتا جی کو راون کا لے جانا۔ رام چندر جی کا لنکا جانا۔ سیتا جی کو واپس لانا۔ رام لیلا میں یہ اور اسی قسم کے کچھ اور مناظر جلوس کی شکل میں دکھائے جاتے ہیں۔ اس میں جنگ کے مناظر کھلے میدان میں پیش کیے جاتے ہیں۔

گو کہ اس کی ڈرامائی حیثیت کے مقابلے میں مذہبی حیثیت زیادہ ہے۔ پھر بھی روپ بھرنا، مختلف اشخاص کی شبیہیں بنانا ایک قصے کو تمثیلی انداز میں پیش کرنا اسے خاموش تمثیل اور 'مریکل پلے' کے درجے تک پہنچا دیتا ہے۔

بنگالی میں اس قسم کی نمائشوں کو جاترا کہا جاتا ہے۔ شروع شروع میں جاترا خالص مذہبی قسم کی چیز تھی لیکن دھیرے دھیرے اس میں سماجی قسم کی چیزیں بھی شامل ہو گئیں اور جاترا کی مناسبت سے اس قسم کا کھیل کھیلنے والی منڈلیوں کو بھی جاترا کہا جانے لگا۔

## راس لیلا

ہندوستان میں جنم اشٹمی یعنی کرشن جی کے جنم دن کے موقع پر ان کے حالات زندگی سے منتخب واقعات کی، تمثیل کی شکل میں نمائش کی جاتی ہے۔

یہ نمائش راس لیلا یا کرشن لیلا کہلاتی ہے۔ بعد میں اسے رہس کہا جانے لگا اس کے کھیلنے والوں کو رہس دھاری۔ رفتہ رفتہ اس کے ساتھ جنم اشٹمی کی شرط ختم ہو گئی اور یہ ان میلوں میں بھی دکھائی جانے لگی جو سال کے مختلف حصوں میں منعقد ہوتے رہتے تھے۔ میلوں کے علاوہ لوگوں کے یہاں اجرت پر بھی رہس دھاری منڈلیاں رہس کھیلنے جایا کرتی تھیں۔

ابتداء میں رہس کرشن جی کے حالات زندگی تک محدود ہوتے تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ

تبدیلی آئی کہ کرشن کی لیلاؤں میں سے کوئی لیلا مثلاً کالی ناگ لیلا، ماکھن چوری، چیر ہرن، کنس مردن، منھیارن لیلا، یا ڈھاری لیلا دکھا کر رسم پوری کر دی اور پھر مشہور قسم کے مذہبی یا غیر مذہبی قصوں میں سے کوئی قصہ کھیلا۔ جیسے ہریش چند، موردھوج، پرہلاد، دھرو، دیارام گوجر یا سیاہ پوش کا قصہ۔

راس لیلا کی پیش کش میں ناچ گانوں کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ گوکہ اس میں کرشن جی کے عاشقانہ واقعات سے متعلق گانوں کو ضرور شامل کیا جاتا ہے پھر عام رہسوں میں ہر مصنف اپنی اپنی پسند اور مذاق کے گانے بھی شامل کر لیتا تھا۔

ایسے کھیلوں کو کبھی جلوس کی شکل میں پیش کیا جاتا اور کبھی کھلے میدانوں، سڑکوں اور بازاروں میں اسٹیج بنا کر۔ اس کا اسٹیج یوں بنایا جاتا تھا کہ آس پاس سے کچھ تخت اکٹھا کر کے انہیں آپس میں ملا کر ایک قدرے اونچی اور ہموار سطح بنالی جاتی جس پر حسب مقدور دریاں بچھا دی جاتیں۔ اس کے کرداروں کو اس چوکے کے ایک کونے پر بیٹھا دیا جاتا جو اپنی اپنی باری پر اٹھ کر اپنا اپنا پارٹ ادا کر کے بیٹھ جاتے۔ گانوں کے علاوہ اس میں مکالمے بھی نظم میں ہوتے تھے اور ایک شخص (جسے راوی سمجھنا چاہیے) کردار کے سامنے آنے سے پہلے اس کا مختصر سا تعارف بھی کرا دیتا تھا۔(44)

ان چیزوں کی ڈرامائی حیثیت کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

"برعظیم پاکستان و ہند میں ان مذہبی رسومات پر پیش ہونے والی چیزوں بالخصوص لیلاؤں کی پیش کش کی نوعیت اور اردو ڈرامے کی تاریخ میں ان کی حیثیت وہی ہے جو جرمن اوبرامرگو Oberammergue کی تھی۔ جس میں مقررہ اوقات پر حضرت مسیح کے حالات زندگی کو پیش کیا جاتا تھا۔ یا جو نوعیت انگریزی ادب میں میریکل Miracle اور مسٹری Mystry ڈراموں کی رہی ہے۔"(45)

## بھنڈیتی یا نقالی

ہندوستان میں نقل کا رواج قدیم زمانے سے چلا آ رہا ہے۔ بھانڈ (جسے نقال بھی

کہتے ہیں) نہ تو صرف بہروپ بھرتے ہیں اور نہ داستان گو کی طرح صرف بیان سے کام لیتے ہیں۔ بلکہ وہ بہروپ بھر کر بیان اور اداکاری کے ذریعہ کسی واقعہ کو عملاً پیش کرتے ہیں اسے انگریزی میں Farce 'فارس' اور ہندی میں 'پرہسن' کہتے ہیں۔ اکثر نقلوں میں صرف ایک اور کبھی کبھی دو تین ڈرامائی سین ہوتے ہیں جسے کئی آدمی مل کر پیش کرتے ہیں۔ بھانڈوں کی نقلیں چھوٹے چھوٹے ہنسنے ہنسانے والے کھیل تماشے ہوتے ہیں اور ان میں پیش کردہ واقعات ایسے نہیں ہوتے جن میں باقاعدہ تسلسل، آغاز، درمیان اور انجام مربوط طور پر موجود ہو۔ پھر بھی یہ ڈرامے اور ایکٹنگ کے نقطۂ نظر سے بہروپ سے بہتر پیش کش ہے۔

## بھگت بازی

پرانے قصوں اور مثنویوں میں بھانڈوں کے ساتھ ساتھ بھگت بازوں کا بھی ذکر آیا ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں بھگت کے معنی یہ بتائے گئے ہیں:

''ہندوؤں کا ایک مذہبی سوانگ جس میں نرسنگھ اوتار اور کرشن وغیرہ کا روپ بھرتے ہیں۔''

اسی فرہنگ میں ''بھگت باز کے یہ معنی بھی لکھے ہیں:

''ہندوؤں کا وہ فرقہ جو لڑکوں کو نچاتا اور سوانگ وغیرہ بھر کر تماشا دکھاتا ہے۔''

بھگت بازوں کے سلسلے میں سب سے قدیم بیان پنجاب کے مشہور شاعر مولانا محمد اکرم کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' میں ملتا ہے۔ جو 1096ھ میں تصنیف ہوئی۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ بھگت باز موسیقی، رقص اور نقل میں مہارت رکھتے اور طرح طرح کے روپ بھر کر ہر طبقے کے لوگوں کی نقل کرتے تھے۔

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرنا

تھا۔ اور بھگت بازوں کا کام کسی کا بھیس بنا کے ان کے افعال و
حرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو
یہ فرق باقی نہ رہا۔ نقالی اور بھگت بازی ایک دوسرے میں مدغم ہو گئیں
اور بھگتیا و بھگت باز کے الفاظ رفتہ رفتہ متروک ہو گئے۔'' (46)

ان نقالوں میں زنانہ کردار اکثر خوش رولڑ کے ادا کرتے جنہیں بچپن سے ناچ گانے کی تعلیم دی جاتی اور ان کی لمبی لمبی چوٹیاں رکھی جاتیں۔ نقالوں کے بھانڈوں کے طائفے عام طور سے بہروپ بھرنے اور اداکاری میں بڑے ماہر ہوتے تھے۔ کیوں کہ وہ جس کی بھی نقل اتارتے اس کے رنگ روپ کپڑے وغیرہ کے علاوہ چال ڈھال بات چیت کرنے کے انداز ہر قسم کے جذبات کا اظہار ہو بہو کرتے اور یہ کام بغیر اداکاری کی مہارت کے ممکن نہیں۔

یہ برمحل اور برجستہ مکالمے ادا کرنے میں بے مثل ہوتے تھے۔ ان کے سارے مکالمے فی البدیہہ ہوتے تھے۔ لیکن موقع اور محل کے اعتبار سے بالکل موزوں۔ اگرچہ ان کی پیش کردہ چیزوں میں کوئی مسلسل کہانی قصہ یا پلاٹ نہ ہوتا تھا۔ تاہم من گھڑت واقعات کے مختلف ٹکڑوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔

بھانڈوں کے شانہ بہ شانہ ڈومینوں کے طائفے بھی ہوتے تھے، جو زنانہ محفلوں میں اپنے کمالات دکھاتے تھے اور جس طرح بھانڈ زنانہ کردار کے لیے خوبصورت لڑکوں کا انتخاب کرتے تھے۔ ٹھیک اسی طرح ڈومیناں مردانہ کردار ادا کرنے کے لیے موٹی تگڑی عورتوں کو مقرر کرتی تھیں۔ ان کا اصل کام اگرچہ ناچنا اور گانا بجانا تھا، لیکن یہ ڈومینیاں ان چیزوں کے ساتھ ساتھ نقالی اور بہروپ کا کمال بھی دکھاتیں۔

نقالوں اور ڈومینوں کی طرح ہجڑوں کا بھی طائفہ ہوتا تھا۔ جو ناچ گانوں کے علاوہ نقل و بہروپ کے مظاہرے بھی کرتے تھے۔ ان کے گانے مردوں اور عورتوں دونوں میں تفریح اور خوش طبعی کا سامان فراہم کرتے تھے۔

## بھروپیے

بہروپیے کا کام بھی طرح طرح کے روپ بھر کر نقل کو اصل کے مانند دکھانا ہے۔ یہ فن بھی ہندوستان میں مدت دراز سے رائج ہے۔

مصنفین ناٹک ساگر بہروپیے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''وہ عجیب وغریب ہستی جو مختلف بہروپ بھر کر کو چہ بہ کو چہ چکر لگاتی ہے اور جسے عرف عام میں بہروپیا کہتے ہیں۔ جرمن ڈرامہ کی خوشہ چیں ہے۔ کیوں کہ بہروپیا صرف بہروپ بھرنے پر قناعت نہیں کرتا۔ بلکہ حرکات وسکنات اور آواز کو بھی کیریکٹر کے مطابق کردیتا ہے۔ جناب سرشار کا فسانہ آزاد میں بہروپئے کا داخل کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی کا تذکرہ اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔'' (47)

نقالی بہروپ بھگت بازی اور اسی قسم کی پیش کش کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''نقال اور مسخرے بھی صرف ہندوستانی معاشرے اور یہاں کے درباروں سے مخصوص نہیں تھے۔ بلکہ بارہویں صدی عیسوی میں انگلستان میں ان کا عام شہرہ تھا۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں یہ امرا کے دربار اور روسائے شہر کی مصاحبت اور ملازمت میں رہتے تھے۔ ہندوستانی درباروں میں نقالوں اور مسخروں کی وہی حیثیت تھی جو برطانوی درباروں میں Clowns کی رہی ہے۔ مزید برآں نقل اور بہروپ بھرنے والی منڈلیاں اسی انداز میں ناٹک پیش کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ جس طرح انگلستان میں گھومنے پھرنے والی نقال کمپنیاں جو عہد الزبتھ کے ڈرامے کی پیش رو سمجھی جاتی ہیں۔ اس طرح

سوانگ، بہروپ اور نقل کی ہندوستان کی ڈرامائی روایت میں وہی
حیثیت ہے۔ جو Pageant اور Maygames کی انگریزی ڈرامے
کے ارتقاء میں ہے۔ Langland کے بیان کے مطابق چودھویں
صدی عیسوی میں انگلستان کے معاشرے میں Jester, Tumbler,
Jugglur کو نمایاں جگہ دی جاتی تھی۔ ان کے پیش کردہ تفریحی
چیزیں عوام کی دلچسپی کی موجب تھیں۔ ان میں Jester کو خاص
اہمیت حاصل تھی۔ جو شیکسپیئر کے عہد تک تفریح طبع کا مرکز بنا رہا اور
اس کے ڈراموں میں درباری مسخرے Clown کے روپ میں
موجود نظر آتا ہے اور بعض اوقات اپنے مرتبے سے نیچے اتر کر
ڈرامے کے دو ایکٹوں کے درمیان مضحک پارٹ ادا کرتا ہے۔ یہی
صورت ہمارے ڈراموں میں شامل مسخرہ کرداروں اور کامک حصوں
میں دیکھنے میں آتی ہے۔" (48)

## کٹھ پتلی کا ناچ

ہندوستان کے ہر علاقے میں زمانۂ قدیم ہی سے کٹھ پتلیوں کے تماشے
مروج ہیں۔ صاحبان ناٹک ساگر پروفیسر ہوڑوٹز کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ
پتلیوں کے تماشے کا ذکر سب سے پہلے "مہابھارت" میں ملتا ہے۔ جس میں
اسے پنجالی کہا گیا ہے۔ پتلیوں کا تماشا کرنے والا سوتر دھار کہلاتا تھا جس کا
مطلب رسیوں کو پکڑنے والا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں اسٹیج مینیجر یا ڈائریکٹر کو
بھی سوتر دھار کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ (49)

ایک اور قدیم کتاب 'بھارت کتھا' میں ایک لڑکی کی داستان ہے جو متحرک گڑیوں
سے کھیلتی تھی۔ اس سے بھی ان تماشوں کی قدامت کا اندازہ ہوتا ہے۔

قدیم زمانہ میں ہندوستان میں پتلیوں کے تماشے عام طور سے مذہبی کھیلوں پر مشتمل

ہوتے تھے جن میں مہابھارت اور رامائن کے واقعات دکھائے جاتے تھے۔ بعد میں تاریخی واقعات بھی تمثیل ہونے لگے۔ جیسے سکندر کا ہندوستان پر حملہ، راجہ پورس کی جنگ، دربار اکبری، رانا پرتاپ، شاہ جہانی دربار، امر سنگھ راٹھور۔

پتلیوں کے یہ تماشے قدیم ایام سے لے کر موجودہ دور تک ہندوستان کے علاوہ جاپان، انگلستان اور امریکہ میں بہت مروج رہے ہیں۔ ان ممالک میں قد آدم پتلیاں نہایت اعلیٰ رنگ و روغن سے تیار کی جاتی ہیں۔ جنھیں میکانکی ذرائع سے متحرک کیا جاتا ہے۔ ان میں باضابطہ پلاٹ پر تیار جدید ڈرامہ پیش کیا جاتا ہے اور یہ اسٹیج پر بالکل انسانی کرداروں یا فلمی تصویروں کی طرح متحرک نظر آتی ہیں۔

جاپان نے خصوصاً اس فن میں بہت ترقی کی۔ جاپانی ڈراما کی تاریخ میں پتلیوں کا وجود Puppet Drama کی شکل میں 1595ء سے 1710 پایا جاتا ہے۔ 1710ء کا دور جاپانی پتلیوں کے تماشے کا سنہری دور سمجھا جاتا ہے۔ اور ان کے ڈرامے کو جاپانی فن ڈراما و ادبیات میں خاص مقام حاصل ہے۔

## نوٹنکی

نوٹنکی یا سانگیت رقص و نغمہ اور نقالی کی ملی جلی شکل ہے۔ اس میں اداکاری نقل کے مقابلے میں کچھ بہتر ہوتی ہے۔ اس کے قصے میں پلاٹ بھی ہوتا ہے۔ گو کہ اس کے پیش کش کے طریقے کو اسٹیج کہنا مشکل ہے۔ پھر بھی اس میں پردے اور دوسرے ساز و سامان کی وجہ سے اسٹیج کی جھلک نظر آجاتی ہے۔

عشرت رحمانی نوٹنکی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے اس کا اثر اندر سبھا پر دکھاتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ نوٹنکی 'شہزادی' کو سب سے قدیم نوٹنکی بتاتے ہوئے اس کا اقتباس پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ:

''اور ایک لحاظ سے امانت نے اندر سبھا میں سانگیت نوٹنکی کی

طرز کی تقلید کی ہے۔ چھند اور چوبولہ وغیرہ اصطلاحیں جو نوٹنکی میں استعمال ہوئی تھیں اندر سبھا میں بھی نظر آتی ہیں۔ قصہ کے ربط کے لیے راوی بھی اسی شان سے جلوہ گر ہے۔ جو نوٹنکی میں ہے۔ اس لیے اس حقیقت کے ماننے میں کوئی شک نہیں ہوسکتا کہ اندر سبھا نوٹنکی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔(50)

عشرت رحمانی نے یہ سب کچھ کہہ دیا مگر نہ تو اس کا کوئی تاریخی ثبوت پیش کیا اور نہ کوئی عقلی دلیل۔

یہ سچ ہے کہ نوٹنکی میں چھند اور چوبولہ ہوتا ہے۔ جو اندر سبھا میں بھی استعمال ہوا ہے پھر یہ کہ نوٹنکی کی ابتدا کا کوئی تاریخی ثبوت موجود نہیں ہے۔ اور اندر سبھا کی ابتدا کا تاریخی ثبوت موجود ہے جس سے وہ خود خاصی پرانی چیز ثابت ہوتی ہے۔) تو یہ عین ممکن ہے کہ نوٹنکی سے اندر سبھا کے متاثر ہونے کے بجائے خود نوٹنکی اندر سبھا سے متاثر ہو۔ عشرت رحمانی نے نوٹنکی 'شہزادی' کو قدیم نوٹنکی کا نمونہ بتایا ہے۔ اس سے پہلے نوٹنکی کا کوئی مطبوعہ نمونہ پایا بھی نہیں جاتا اور اس نوٹنکی 'شہزادی' کے بارے میں اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''عشرت رحمانی نے اس کے مصنف اور طباعت کا ذکر نہیں کیا۔ نوٹنکی شہزادی کے عنوان سے ایک ڈراما سید وقار عظیم کی وساطت سے ہماری نظر سے گزرا ہے۔ عشرت رحمانی کے اقتباس اور اس ڈرامے کے موازنے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کے پیش نظر بھی یہی ڈراما تھا۔ یہ ڈراما پنڈت نتھا رام شرما ہاتھرس نواسی کی تصنیف ہے اور موہن پرنٹنگ پریس علی گڑھ کا چھپا ہوا ہے۔ کتاب کی پشت پر اسی مصنف کے 47 ڈراموں کی فہرست موجود ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پنڈت نتھا رام ڈرامے سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ اس کتاب پر نہ تو تاریخ تصنیف درج ہے نہ تاریخ اشاعت۔ عشرت رحمانی نے اسے قدیم سنگیت کا نمونہ قرار دیا ہے۔

لیکن اس ڈرامے کے فنی محاسن کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ امانت کی اندرسبھا کے بعد ترقی یافتہ صورت ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی، پلاٹ کی ترتیب، واقعات میں رکاوٹوں، الجھاؤ اور ان کے سلجھاؤ، سیرت نگاری کی جھلکیوں اور اس زمانے کے ہندو گھرانوں کے معاشرت کے متعلق اشارات اور اس نوع کے دیگر قرائن اور فنی و تکنیکی پہلوؤں کی بنا پر اسے اندرسبھا کے بعد اردو ڈرامے کے ارتقاء میں نمایاں حیثیت دی جا سکتی ہے۔'' (51)

اسلم قریشی کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے کہ اسے بعض فنی تکنیکی پہلوؤں کی بنا پر اندرسبھا کے بعد اردو ڈرامے کی ترقی یافتہ شکل کہا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ تکنیکی اعتبار سے پلاٹ کو مربوط کرنے کے لیے راوی کی موجودگی ایک ترقی یافتہ تکنیک ہے، جو نوٹنکی میں پائی جاتی ہے۔ اندرسبھا میں اس کی ایک ہلکی سی جھلک آمد کی شکل میں ہے۔ اس میں اس تکنیک کا باقاعدہ اور بھرپور استعمال نہیں ہوا ہے۔

رام نرائن اگروال اپنی کتاب 'سانگیت ایک لوک نائیہ پرمپرا میں لکھتے ہیں:

वास्तविकता यह है कि नौटनकी का जो रूप कानपूर में प्रचलित है इस का उदय काल सन् 1690 के आस पास ही है और उस के जनक भी परोक्षतः हाथरस के स्वागिया नथ्था राम गौड़ ही हैं।''

اس سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ عشرت رحمانی جس نوٹنکی کا ذکر کرتے ہیں وہ اندرسبھا کے بہت بعد کی چیز ہے۔

رام نرائن اگروال مذکورہ بالا کتاب میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ بیشک نوٹنکی کے نام سے اب جو چیز پائی جاتی ہے، وہ بہت بعد کی چیز ہے۔ لیکن اس میں استعمال ہونے والے عناصر وہی ہیں جو سوانگ اور بھگت میں استعمال ہوتے آئے ہیں اور سوانگ و بھگت بہت پرانی چیز ہے، اس لیے نوٹنکی کو بھی ایک پرانی روایت کہا جا سکتا ہے۔ (52)

چونکہ اندرسبھا نے بھی سوانگ وبھگت اور اسی قسم کے بہت سے عوامی اسٹیج کی پرانی روایتوں سے اثر قبول کیا ہے اور نوٹنکی نے بھی یہی وجہ ہے کہ دونوں میں کہیں کہیں مماثلت پیدا ہو گئی ہے۔

لیکن ہم اس وجہ سے نوٹنکی کو قدیم نہیں کہہ سکتے کہ اس کے اجزا اور عناصر بہت قدیم ہیں۔ ہمیں بحث اس کی موجودہ ہیئت سے ہے نہ کہ اس کے اجزا و عناصر سے اور اگر اجزا و عناصر ہی کی قدامت سے اس کی قدامت ناپی جائے گی تو اندرسبھا کے اجزا و عناصر کی قدامت سے بھی بحث کرنی پڑے گی جو اس سے زیادہ قدیم ثابت ہو سکتے ہیں۔

اور جب نوٹنکی اندرسبھا سے بعد کی چیز ہے تو اس کے اثرات بھی اندرسبھا میں تلاش کرنا فضول ہے۔

## مجرے

انیسویں صدی کے وسط میں جب اندرسبھا کی تخلیق ہوئی اس وقت آج کی طرح مختلف وسائل تفریح میسر نہ تھے اور ناچ وگانے کو تفریح کا سب سے بڑا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ یوں تو ان فنون میں ہمیشہ ہی سے مرد بھی کاملانِ فن ہوتے آئے ہیں۔ لیکن اس وقت کے اودھ میں یہ عورت کی وساطت سے زیادہ مقبول تھا۔ لہذا انیسویں صدی کے اودھ میں طوائفوں کی جو بہتات تھی اس کے بارے میں عبدالحلیم شرر یوں رقم طراز ہیں:

اور رفتہ رفتہ ایک ایسا وقت بھی آیا جب مجروں میں شریک ہونا تہذیب کا جز بن گیا۔

اس انتہا کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس وقت جو ادب تشکیل پایا سب پر اس کا اثر ہوا۔ مثال کے طور پر غزل کی خارجیت اور 'زہر عشق' جیسی مثنویوں کی داخلیت کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اندرسبھا کی تخلیق بھی اسی دور میں ہوئی اور یہ ناممکن تھا کہ وہ اپنے عہد کی ان معاشرتی چیزوں سے متاثر نہ ہو۔

لہذا آپ دیکھیں گے کہ اندرسبھا میں ایک پری لگاتار کئی گانے گاتی چلی جاتی ہے۔ لیکن ان گانوں کا سلسلہ نہ کہیں قصے سے ملایا جاتا ہے اور نہ کہیں موقع ومحل کا خیال رکھا جاتا ہے۔

پھر یہ کہ اندر سبھا میں تمام پریاں اسٹیج پر موجود رہتی ہیں پھر بھی وہ ہمیشہ ایک ایک کر کے الگ الگ ناچتی گاتی ہیں۔ ایک موقع بھی ایسا نہیں آتا جب سب نے مل کر گھیرے کا ناچ ناچا ہو۔

یہ سب کچھ اس لیے ہے کہ اس وقت طوائفیں اسی طرح تنہا تنہا ناچتی گاتی تھیں اور اس لیے بھی کہ اس وقت کا تماشائی مجروں میں اسی طرح دیکھنے کا عادی تھا۔

## اسلامی نظمیں جنگ نامے و مرثیہ خوانی

شاہناموں اور جنگ ناموں میں تاریخ اسلام کے مشہور واقعات مسلمان بادشاہوں بہادروں اور غازیوں کے معرکوں کو نظم میں پیش کیا جاتا۔ ان نظموں کی ادائیگی کا انداز تحت اللفظ ڈرامائی نظم خوانی کا ہوتا۔ چونکہ مسلمانوں میں مشخص کرنے کا عمل معیوب سمجھا جاتا تھا، اس لیے ان کا انداز اس قدر ڈرامائی نہ ہوتا تھا۔ جیسا کہ رام لیلا اور راس لیلا کا تھا۔

عام طور سے اسے ایک آدمی پیش کرتا۔ جو موقع محل کے لحاظ سے ہر قسم کے جذبات کا اظہار ہاتھ کے اشارے چشم و ابرو کی جنبش اور چہرے کے اتار چڑھاؤ سے کرتا لیکن اس کی ان محدود حرکات و سکنات میں بھی کسی حد تک اداکاری نمایاں ہوتی۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس میں کسی نہ کسی حد تک ڈرامائیت ضرور پائی جاتی ہے۔

اس قسم کی ایک چیز یوپی، بہار اور خاص طور سے بندیل کھنڈ میں پائی جاتی ہے۔ جسے 'آلہا' کہتے ہیں۔ اس میں بھی ایک شخص اپنے مخصوص حرکات و سکنات کے ساتھ رزمیہ قصہ پیش کرتا ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ مسلمانوں میں شاہناموں اور جنگ ناموں کی پیش کش اسی 'آلہا' کے زیر اثر وجود میں آئی۔

مرثیہ خوانی، سوز خوانی اور نوحہ خوانی کا شمار بھی اسی قسم کی چیزوں میں کیا جا سکتا ہے۔ ان چیزوں کا رواج بھی عرصہ دراز سے چلا آتا ہے۔ عموماً ان میں مظلومین کربلا کے حالات اور کربلا کے واقعات کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ تینوں چیزیں نظم میں ہوتی ہیں۔ لیکن مرثیہ کو تحت اللفظ میں پڑھا جاتا ہے۔ اور سوز و نوحہ

ترنم سے ادا ہوتے ہیں۔ ان میں کسی ساز کا استعمال نہیں ہوتا۔ نہ کسی قسم کا میک اپ ہوتا ہے اور نہ ہی لباس وزیورات کا ہی استعمال ہوتا ہے۔ پھر بھی ان کو سننے سے سامعین پر غم واندوہ کی ایسی حالت طاری ہوتی ہے کہ کوئی آنکھ ایسی نہیں ہوتی جو ان واقعات کو سن کر پرنم نہ ہو۔ لہذا اس کی پیش کش کا مخصوص ڈرامائی انداز جذبات انگیزی میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔

یہ عظیم المیہ نثر میں بھی بیان کیا جاتا ہے۔ جسے 'نثر خوانی' یا 'نثاری' کہتے ہیں۔ نثار بھی جب ڈرامائی انداز میں کربلا کے مصائب وآلام کی تصویر پیش کرتا ہے تو سامعین میں نہایت دردوغم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

مرثیے کے اجزا میں رجز بھی شامل ہے۔ جس میں مرثیے کا ہیرو میدان میں آنے کے بعد اپنے نسب کی تعریف۔ اسلاف کے کارناموں کا بیان اور فن جنگ میں اپنی مہارت کا اظہار اپنی زبان سے کرتا ہے۔

امانت کے دور میں اودھ میں خصوصاً مرثیے کا کافی دور دورہ تھا اور امانت نے خود بھی بہت سے مرثیے لکھے تھے۔ مختصر یہ کہ وہ رجز کی تکنیک سے پوری طرح واقف تھے۔ جب انھوں نے اندرسبھا لکھی تو اس میں اس کا استعمال حسب حال شعرخوانی کے نام سے کیا۔

لہذا اندرسبھا امانت میں گلفام کے علاوہ ہر کردار اسٹیج پر آنے کے بعد بالکل اسی طرح حسب حال شعرخوانی کرتا ہے۔ جس طرح مرثیے کا ہیرو میدان میں آنے کے بعد رجز پڑھتا ہے۔

بنگال میں اس قسم کی چیزوں کو 'زاریگاں' کہا جاتا ہے۔

'زاریگاں' صرف کربلا کے واقعات تک محدود نہ رہا بلکہ اس میں یوسف زلیخا اور حضرت ایوب کے واقعات کو بھی نظم کر کے نوحہ اور سوز کی طرح ترنم سے نہایت ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔ ان کی ادائیگی میں کچھ سازوں کو بھی شامل کیا جاتا۔ بنگال میں یہ اب بھی کہیں کہیں نظر آ جاتا ہے۔(53)

ان تمام چیزوں کی ڈرامائی حیثیت کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''اس سے قبل بیان کیا جا چکا ہے کہ افلاطون اور ارسطو نے

ہومر کی حماسہ نظموں 'اوڈیسی' اور 'یولی سس' کو نظم خوانی کی بنا پر نقالی ہی
کی ایک قسم شمار کیا ہے۔ اور بنا بریں ان کو ڈرامے ہی کی اصناف میں
شامل رکھا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ قدیم شاہنامے، جنگ
نامے، آلہے، مرثیے، زاریگان وغیرہ نقالی ہی کی صف میں شمار کیے
جا سکتے ہیں اور بنا بریں ہم ان کو اردو ڈرامے کی قدیم انواع و اقسام
میں شمار کر سکتے ہیں۔'' (54)

## قصہ خوانی یا داستان گوئی

داستان گوئی انسان کا قدیم ترین تفریحی مشغلہ ہے اور یہ شغل دنیا کے ہر ملک اور ہر قوم میں کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے۔

ہمارے یہاں داستانوں سے دلچسپی محض تحریر و تصنیف کے ذریعہ بڑے بڑے ادبی کارناموں کو جنم دینے تک محدود نہ رہی بلکہ اس کی ابتدا کے ہر مرحلہ پر داستان نویسی، گویا داستان گوئی ہی کا نتیجہ تھی۔

داستان گوئی کی تاریخی شہادت ہمیں عہد جہانگری سے ملتی ہے۔ توزک جہانگیری میں اس کا ذکر ہے۔ قصہ گویوں کے لیے ضروری نہیں تھا کہ کسی خاص محفل میں اپنے فن کا مظاہرہ کریں۔ وہ بادشاہوں کی درباری محفلوں سے لے کر عام میلے ٹھیلوں اور بازاروں تک میں قصہ گوئی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ محمد حسین آزاد قصہ خوانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ایران کے بازاروں میں اور اکثر قہوہ خانوں میں ایک شخص نظر
آئے گا کہ سر و قد کھڑا داستان کہہ رہا ہے اور لوگوں کا انبوہ اپنے ذوق و شوق
میں مست اسے گھیرے ہوئے ہے۔ وہ ہر مطلب کو نہایت فصاحت کے
ساتھ نظم سے مرصع کرتا ہے اور صورت ماجرا کو اس تاثر سے ادا کرتا ہے کہ
سماں باندھ دیتا ہے۔ کبھی ہتھیار بھی لگائے ہوتا ہے۔ جنگ کے معرکے یا

غصے کے وقت شیر کی طرح بپھر جاتا ہے۔ خوشی کی جگہ اس طرح گاتا ہے کہ سننے والے وجد کرتے ہیں۔ غرضیکہ غیظ وغضب عیش وطرب غم والم کی تصویر اپنے کلام ہی سے نہیں کھینچتا بلکہ خود اس کی تصویر بن جاتا ہے۔ اسے در حقیقت بڑا صاحب کردار سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ اکیلا آدمی ان مختلف کاموں کو پورا کرتا ہے۔ جو کہ تھیئٹر میں ایک سنگت کر سکتی ہے۔ ایسی ممثلوں کو قصہ خواں کہتے ہیں۔" (55)

واجد علی شاہی دور میں پورے ہندوستان میں اور خاص طور سے لکھنؤ میں داستان گوئی نے بہت ترقی کی۔ ہر خاص وعام میں اس کا بڑا چرچا تھا۔ سرور فسانہ عبرت میں لکھتے ہیں:

"کہیں قصہ خواں فصاحت سے گرم بیان وکہیں بزم شاہ اور اودھ کی حکایت کہیں کابل کی رزم کی داستان ایک طرف خسرو شیریں کی روایت ذکر رستم فسانہ سیتاں۔" (56)

مسعود حسن رضوی ادیب کو بھی داستان سننے کا اتفاق ہوا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ۔

"آخری باکمال داستان گو جن پر اس فن کا خاتمہ ہو گیا۔ دہلی کے میر باقر علی مرحوم تھے۔ خوش قسمتی سے ان کو میں نے ایک مرتبہ فرنگی محل لکھنؤ میں داستان کہتے سنا۔...... لہجے کی تبدیلیوں اور اعضا کی جنبشوں سے وہ کام لیا کہ ساری محفل ہنسی کے مارے لوٹ گئی۔ ان کی زبان کی پاکیزگی اور بیان کی دلکشی تعریف سے مستغنی ہے۔" (57)

داستان گوئی یا قصہ خوانی میں اگر بھرپور نہیں تو کسی حد تک ڈرامائی عناصر ضرور پائے جاتے ہیں داستان گو بہروپیے اور بھانڈوں کی طرح اپنے لباس اور وضع قطع میں کوئی تبدیلی نہیں کرتے بلکہ ایک محدود حد تک اپنے اعضا کو حرکت دیتے ہیں ان کے لیے چلنا پھرنا یا بار بار اٹھنا بیٹھنا ممکن نہیں۔ وہ کسی واقعے کے بیان میں آواز کے اتار چڑھاؤ، لہجے کی تبدیلی، چہرے کے تغیر، آنکھوں کی گردش جسم کی حرکات وسکنات سے

مختلف حالتوں اور نفسیاتی کیفیتوں کی تصویر کھینچتے ہیں اور مختلف طبقوں کے لوگوں کی قسمیں پیش کرتے ہیں۔ یہ بھی بہروپ کی طرح ایک فن ہے جس میں کسی واقعے یا صورت حال کا ہو بہو سماں آنکھوں کے سامنے پیش کر دیا جاتا ہے۔

## گھاٹنوں خوانی

رام لیلا اور راس لیلا کو بنگال میں یاترا اور 'نیلا' کہا جاتا ہے۔ ڈھاکہ کے مسلمانوں نے ان چیزوں سے متاثر ہو کر ایک قسم کے کھیل کی ایجاد کی جسے گھاٹنوں خوانی کہا جاتا تھا۔ اس میں ہندوؤں یا مسلمانوں کا کوئی مذہبی رنگ نہیں تھا۔ یہ صرف تفریح طبع کا ایک ذریعہ تھا، اس کا تعلق محض ناچ گانے اور بہروپ سے ہے۔ آغا صادق اپنی کتاب مجموعۃ الانشا میں لکھتے ہیں:

> ''گھاٹنوں خوانی میں نے نہیں دیکھی مگر اس کا چرچا ضرور سنا ہے...... اس کی صورت کذائی، یہ ہوتی تھی کہ کسی خوبصورت چھوکرے کو گانے بجانے کی تعلیم دیتے۔ ٹھمری اور غزلیں یاد کراتے۔ گانے اساتذہ کے بھی ہوتے اور مقامی شاعروں کے بھی۔ اس شوق میں زیادہ تر مسلمان مبتلا تھے اور اکثر محلہ والوں میں حریفانہ مقابلہ رہتا۔ پہلے کوئی تنومند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کاندھے پر بٹھالیتا ساتھ بڑا مجمع ہوتا جو جھانجھ بجاتا۔ دو ایک ڈھولکیے ہوتے۔ چھوکرا جسے عورت کا لباس اور زیور پہنایا جاتا گاتا اور ساتھ ساتھ (بھاؤ) بتاتا جاتا۔ یہ ابتدا تھی۔ پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا۔ پھر دونوں چھوکرے زمین پر اتار دیے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی جو چوگرد جمع ہوتے اور تعریف کے پل باندھتے۔'' (58)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ گھاٹنوں خوانی بہروپ، شعر خوانی، اور رقص و موسیقی کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے اور اس کی ڈرامائی حیثیت بھی وہی ہے جو ان چیزوں کی ہے۔

•❖•❖•

# درباری ڈرامائی روایات کا تجزیہ

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد (خواہ اس کے اسباب کچھ بھی رہے ہوں) ہندوستان میں ڈراما خاصی مدت تک کس مپرسی کی حالت میں رہا اور رفتہ رفتہ اس کے اس قدر برے دن آگئے کہ بادشاہوں اور راجاؤں کا کیا ذکر عوام کے اونچے طبقے نے بھی اس کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں۔

لیکن شاہان اودھ کے عروج نے اس کے دن پھر پلٹے۔ ان لوگوں نے پھر سے اپنی عنایات ونوازشات سے اسے مالا مال کرنا شروع کیا۔

یوں تو حکمران، اودھ میں سے اکثر رقص وموسیقی کے رسیا رہے ہیں، لیکن نواب شجاع الدولہ کی قدردانی وفیاضی نے سارے ہندوستان کے موسیقاروں کو اودھ کی سرزمین پر لا کھڑا کیا:

> ''نواب آصف الدولہ بہادر کے عہد میں فارسی زبان میں کتاب ''اصول النغمات آصفیہ'' لکھی گئی۔ ہندوستان کے فن موسیقی پر اس سے بہتر کوئی کتاب آج تک تصنیف نہ ہو سکی۔ (59)

نصیر الدین حیدر کے عہد (1827ء تا 1837) میں کچھ ایسے آثار نظر آتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناٹک جو راج بھون سے نکل کر سڑکوں اور میدانوں میں مارا مارا پھر رہا تھا، پھر سے شاہی محل کی طرف جا رہا ہے۔

نصیر الدین حیدر دیگر شاہان اودھ کی طرح ناچ گانے سے بہت شغف رکھتے تھے۔ ان کے مزاج میں نفاست ورنگینی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی اور ان کے محل میں ناچنے گانے

والی عورتوں کے علاوہ خاصی تعداد ایسی عورتوں کی بھی تھی جو جلسے والیاں کہلاتی تھیں۔(60)
ان کی پیش کش میں بیشک رقص و موسیقی کے علاوہ کوئی ڈرامائی کیفیت نہیں پائی جاتی، لیکن سرور ''فسانہ عبرت'' میں نصیر الدین حیدر کے دربار میں راگ راگنیوں کے جلسے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کسی نے راگ مالا کی کتاب نظر دی، فرمایا اس کا جلسہ ہو۔ جو راگنی جس صورت و پوشاک سے دیکھی وہی صحبت ٹھہری، ایک بھیرویں میں پانچ سو عورتیں دلہن کا لباس پہنے ہاتھ پاؤں میں مہندی لگی چوڑی شہانی، سر سے پا تک جواہر کا زیور۔ ایک راگنی کی صحبت اکیس دن ہوتی تھی۔ اندر کی سبھا کی آبرو کھوتی تھی۔''(61)

دراصل راگ مالا ایسی کتاب کو کہتے ہیں جس میں راگوں اور راگنیوں کو انسانی شکل و صورت میں (بذریعہ تصویر) مصروف عمل دکھایا جاتا ہے۔ راگ راگنیوں کے اس قسم کے جلسوں کا تفصیلی ذکر کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ نصیر الدین حیدر کے دربار میں جو راگ راگنیوں کے جلسے ہوتے تھے۔ ان میں بڑی حد تک ڈرامائی کیفیت پائی جاتی تھی۔(62)
ولیم نائٹن نے نصیر الدین حیدر کے ایک یورپین مصاحب سے ان کی زندگی کے حالات سن کر قلمبند کیے ہیں۔ اس کے دوسرے باب میں بادشاہ کے تفریحی مشغلوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

> ''کبھی مرغوں، بٹیروں اور تیتروں کی لڑائی ہوتی تھی۔ کبھی کٹھ پتلیوں کا تماشا ہوتا تھا جس میں پتلیاں اس طرح کام کرتی اور ناچتی تھیں۔ جس طرح آج کل کے ڈراموں میں انسان۔ ان تماشوں کے ساتھ بالعموم ہال میں کسی جگہ رنڈیوں اور سازندوں کا طائفہ گاتا بجاتا رہتا تھا۔
>
> جب میں شاہی میز پر کھانا کھانے کے لیے پہلی مرتبہ حاضر ہوا تھا تو اس رات کے تفریحی سامان میں کٹھ پتلیوں کا تماشا اور حسب معمول ناچ گانا

تھا۔ بادشاہ پتلیوں کا تماشا دیکھ کر خوب ہنسے اور بہت محظوظ ہوئے۔" (63)

نتیجہ یہ نکلا کہ نصیرالدین حیدر کے درباری کھیل تماشوں میں کم از کم دو ایسی چیزیں پائی جاتی تھیں، جن میں ڈرامائی کیفیت ہوتی تھی۔ ایک تو راگ راگنیوں کا جلسہ دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا۔

نصیرالدین حیدر کے بعد محمد علی شاہ اودھ کے بادشاہ ہوئے جنہیں ناچ گانے اور کھیل تماشے سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ محمد علی شاہ پانچ سال حکومت کر کے انتقال کر گئے تو ان کے بیٹے امجد علی شاہ اودھ کے تخت پر بیٹھے۔ یہ بہت دیندار اور پابند شریعت بادشاہ تھے۔ ان کے نزدیک تو کھیل تماشا اور ناچ گانا حرام ہی تھا ان کے بیٹے واجد علی شاہ تھے۔ انھوں نے واجد علی شاہ کو بھی دینی تعلیم دلوا کر مذہبی بنانا چاہا، لیکن ان کے مزاج میں رنگینی اور ناچ گانے سے اس قدر رغبت تھی کہ یہ مذہب کی طرف مائل نہ ہو سکے اور اپنے کو ناچ گانے اور رقص و موسیقی میں اس قدر غرق کر لیا کہ ہندوستانی موسیقی نیز رقص و ڈرامے کے اپنے عہد کے سب سے بڑے سرپرست ہوئے۔ وہ ان کے صرف سرپرست ہی نہ تھے بلکہ ان فنون کو بڑی محنت سے حاصل بھی کیا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ وہ ان میں استادی کی حد تک نہ پہنچے ہوں مگر انھیں ان فنون میں اچھا خاصا دخل ضرور تھا ناچ گانے سے واجد علی شاہ کو حظ نفس مقصود نہ تھا۔ ان کے نزدیک اچھے گانے کا معیار رلا دینا تھا۔ جس کا ذکر انھوں نے اپنی کتابوں میں بارہا کیا ہے۔ (64) ہندوستان کی پیچیدہ اور مشکل کلاسیکی موسیقی کو آسان اور عام پسند بنانا ان کا خاص کارنامہ ہے اور لکھنوی ٹھمری و بھیرویں کی مقبولیت ان کی مرہون منت ہے۔ (65)

لیکن ناٹک کے فن پر ان کا احسان موسیقی سے بھی کہیں زیادہ ہے۔ واجد علی شاہ کے دور میں ناٹک کس حالت میں تھا اوپر مذکور کیا جا چکا ہے۔ لہذا واجد علی شاہ نے اسے پھر سے عزت کا سنگھاسن عطا کیا، اسے گلی کوچوں سے نکال کر شاہی محل میں جگہ دی۔

فنون لطیفہ کے اس عظیم سر پرست نے اس فن پر جو احسان عظیم کیا وہ اس بات کا متقاضی ہے کہ اس کا ذرا تفصیل سے جائزہ لیا جائے۔

نصیر الدین حیدر دس سال اودھ پر حکومت کر کے 3 / ربیع الثانی 1252ھ (جولائی 1830ء) کو اس دار فانی سے کوچ کر گئے۔ ان کے بعد ان کے بیٹے مرزا فریدوں بخت منا جان تخت پر بیٹھے، لیکن انگریزوں نے انہیں نصیر الدین حیدر کا بیٹا نہیں مانا۔ نتیجے کے طور پر انگریزوں نے تخت نشینی ہی کے دن انہیں معزول کر دیا اور نصیر الدین حیدر کے بوڑھے چچا نصیر الدولہ محمد علی شاہ کو تخت پر بیٹھایا، جو واجد علی شاہ کے دادا تھے۔ نصیر الدولہ محمد علی شاہ بادشاہ ہوئے تو انھوں نے اپنے بیٹے امجد علی شاہ کو ولی عہد مقرر کیا۔

ابھی تک واجد علی شاہ کی زندگی اس طرح گزر رہی تھی کہ ہر طرح کا آرام و آسائش تو تھی لیکن ہاتھ میں زیادہ پیسہ نہ تھا۔ دادا کے بادشاہ اور باپ کے ولی عہد ہو جانے کے بعد ان کی مالی حالت کچھ بہتر ہوئی لیکن پھر بھی اتنی آمدنی نہیں تھی کہ اپنی مرضی کے مطابق ناچ گانے کے مہنگے شوق کو پورا کر سکیں۔(66)

پانچ سال اسی طرح گزرے یہاں تک کہ 5 / ربیع الثانی 1258ھ (16 / جولائی 1842ء) کو واجد علی شاہ کے والد امجد علی شاہ اودھ کے بادشاہ ہوئے اور وہ خود ولی عہد مقرر ہوئے۔

## پریاں اور پری خانہ

ولی عہد ہونے کے بعد ان کی آمدنی و اختیارات میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا اور اب ان کے حالات ایسے ہو گئے کہ ناچ گانے کا شوق پورا کر سکتے تھے۔ اس وقت ان کی عمر بیس سال کی تھی اور ناچ گانے کا شوق تو شباب پر تھا ہی۔ لہذا حالات موافق ہوتے ہی حسین اور خوش گلو عورتیں جمع کی جانے لگیں۔ انہیں ناچ گانے کے فن میں ماہر بنانے کے لیے استاد مقرر کیے گئے۔ یہ عورتیں ''پریاں'' استاد ''بہار محفل والے'' کہلاتے تھے۔ واجد علی شاہ لکھتے ہیں:

''میں عیش و عشرت کے جلسے ترتیب دینے اور نت نئی گانے
والیوں کو فراہم کرنے کے خیال سے کبھی غافل نہ رہتا تھا۔ یہی وجہ
ہے کہ سازندوں اور موسیقی کے فن کے ماہروں کی ہر وقت تلاش
جاری رہتی تھی۔ تاکہ پریوں کی تعلیم جاری رہے اور وہ اس فن میں
ماہر ہو جائیں۔'' (67)

ان پریوں کو موسیقی کی تعلیم دینے کے لیے ایک چھوٹا سا مکان مخصوص کر دیا گیا تھا۔ جسے خوب سجایا بنایا گیا اور جس کا نام پری خانہ رکھا گیا۔ اس کے بارے میں واجد علی شاہ لکھتے ہیں:

''اس عرصہ میں ایک چھوٹا سا مکان فن موسیقی کی تعلیم کے لیے
مخصوص کر دیا جس کی زیبائش و آرائش میں انتہائی تکلف سے کام لیا
گیا۔ اور اس خانہ رشک ارم کو پری خانے کے نام سے موسوم کیا یہ
مکان سراسر پریوں اور گانے والوں کے قبضہ و تصرف میں تھا۔ مکان
کے صحن میں سفید سنگ مرمر کا فرش کروایا گیا اور اس فرش پر چینی کے
نہایت عمدہ اور خوبصورت گلدستے سجائے گئے۔ تھوڑے تھوڑے
فاصلہ سے لکڑی کی چوکیاں اور قیمتی پلنگ رکھے گئے۔'' (68)

اور یہی نہیں کہ انہیں صرف رقص و موسیقی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ بلکہ ان کے لیے خاص قسم کی پوشاکیں بھی تیار کی جاتی تھیں۔ لہذا پری خانہ میں مذکور ہے کہ:

''میں نے پریوں کے لیے طرح طرح کے لباس تیار کروائے
تھے اور اس کا انتظام و انصرام نواب خاص محل کے سپرد تھا۔ حقیقت یہ ہے
کہ انھوں نے اس خصوص میں بڑی مستعدی اور خوش ذوقی کا ثبوت
دیا اور نہایت عمدگی سے اس کام کو کیا کرتیں ان معاملات پر میرا کئی لاکھ
روپیہ خرچ ہوتا۔'' (69)

اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ شاہی محل میں جشن ہوتے

رہتے تھے، ان میں یہ پریاں بڑے اہتمام سے ناچتی گاتی تھیں۔ لہذا جب واجد علی شاہ کی خاص محل کے وہاں مرزا بیدار بخت پیدا ہوئے تو بادشاہ امجد علی کے حکم سے ایک جشن جمشیدی منایا گیا۔ اس موقع پر پریوں نے نفیس پیشوازیں اور بیش بہا جواہرات پہنے اور ان کے کارچوبی پر لگا کر انہیں مکمل پریاں بنا دیا گیا۔ (70)

مسعود صاحب نے کارچوبی پر کا حوالہ ''محل خانہ شاہی'' صفحہ 57 سے دیا ہے۔ پری خانہ میں کارچوبی پروں کا تذکرہ نہیں ہے۔

بہر حال واجد علی شاہ کی تحریروں سے یہ پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ پری خانہ ایک ایسا میوزک اسکول تھا، جہاں استادوں کی تنخواہیں مقرر تھیں۔ شاگردوں کی آسائش و آرائش زیور اور لباس پر لاکھوں روپیہ سالانہ صرف ہوتا تھا۔

26 / صفر 1263ھ کو واجد علی شاہ ولی عہد سے بادشاہ اودھ ہوئے۔ بادشاہ ہونے کے بعد پریوں کا باہر رہنا بے موقع معلوم ہوا۔ (کیوں کہ واجد علی شاہ کے دربار میں جو بھی عورتیں آتی تھیں وہ ان سے منع کر لیتے تھے اور اس طرح ان کا شمار بھی بیگموں میں ہونے لگتا تھا۔) لہذا ایک روز سب کو خطابات سے نواز کر تنخواہیں مقرر کر کے پردے میں بیٹھا دیا گیا، نتیجہ یہ ہوا کہ پری خانہ ویران ہو گیا۔

کچھ دنوں بعد انہیں پری خانے کی از سر نو ترتیب کا خیال آیا۔ تو قدیم خواصوں کو بلا کر ان میں سے دس پندرہ کم سن اور حسین عورتوں کو منتخب کر کے ناچ گانے کی تعلیم حاصل کرنے پر لگا دیا۔ باقی میں سے کچھ کا نکاح کر دیا کچھ کو کربلائے معلیٰ جانے کی اجازت دے دی اور کچھ کو آزاد کر دیا۔

ان دس پندرہ عورتوں کی ہر ایک کی لیاقت کے مطابق تنخواہیں مقرر ہوئیں اور ہر ایک کے لیے سات سات استاد ملازم رکھے گئے۔ یہ عورتیں دن رات ناچ گانے کی تعلیم حاصل کرتیں مگر ان میں سے کچھ نے اچھی مہارت حاصل کر لی اور کچھ نابلد رہیں۔ (71)

یہ نیا پری خانہ ابھی پوری طرح تیار بھی نہ ہونے پایا تھا کہ واجد علی شاہ شدید قسم کی

بیماری میں مبتلا ہو گئے اور 1265ھ کا تقریباً پورا سال بیماری میں گزر گیا۔ بیماری کے دوران انھوں نے ناچ گانے سے توبہ کر لی، لہذا پری خانہ اجڑ گیا۔

بظاہر پری خانے کی ڈرامائی حیثیت زیادہ اہم نہیں معلوم ہوتی لیکن اس پر ذرا سا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ شاہی ڈرامائی سرگرمیوں میں اس کا بڑا اہم رول ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس اسی پری خانے کی پریوں کی بدولت قائم کیے جا سکے اور اس کے علاوہ بھی واجد علی شاہ کی جتنی ڈرامائی سرگرمیاں تھیں۔ وہ رہس ناچ ہوں، رہس ناٹک ہوں، تین اسٹیج مثنویاں ہوں یا جوگیا میلے سب کی رونقیں اسی پری خانے کی تربیت یافتہ پریوں کی مرہون منت ہیں۔

پھر یہ کہ واجد علی شاہ کے محل میں پریوں کے ہجوم اور ان کے درمیان واجد علی شاہ کی حیثیت میں دیومالائی اندر اور ان کے اکھاڑے سے جو مماثلت پائی جاتی ہے، اسی کی بنا پر امانت کا ذہن اندر سبھا کی تخلیق کی طرف گیا۔ ورنہ واجد علی شاہ کے رہسوں میں کوئی پلاٹ اندر کی سبھا سے متعلق نہ تھا۔

یہ سچ ہے کہ امانت کی رسائی واجد علی شاہ کے دربار تک نہ تھی لیکن یہ ناممکن ہے کہ کوئی لکھنؤ میں رہے اور شاہی سرگرمیوں سے واقف نہ ہو۔ وہاں تو جو کچھ بھی ہوتا تھا آن کی آن میں سارے لکھنؤ میں پھیل جاتا تھا اور بقول شرر امراء اور سرداران اپنے حکمراں کی وضع اختیار کرنے لگتے تھے۔ امراء و سرداران سے ہو کر یہ وضع بہت جلد عوام تک پہنچ جاتی تھی، کیونکہ رعایا تو اپنے حکمراں کا دین اختیار کرتی ہے۔

## واجد علی شاہ کے رہس

اس اصول کے باوجود کے دنیا کی ہر چیز بدلتی رہتی ہے۔ مذہبی اعتقادات میں تبدیلی اگر آتی بھی ہے تو بہت دیر میں یہی وجہ ہے کہ جب سنسکرت ناٹک کو زوال آیا اور وہ کتابوں کے اوراق میں دفن ہو گئے۔ اس وقت بھی سنسکرت کے مذہبی ناٹک جیسے رام لیلا اور راس لیلا باقی رہے اور خاص طور سے واجد علی شاہ کے دور میں اودھ اور اس کے

نواح میں راس لیلا کا بہت زور تھا۔

رہس کا مطلب راس سے ہے جو کرشن کی ایک لیلا ہے:

''حقیقت اس کی یہ ہے کہ ایک مرتبہ کرشن نے گوپیوں سے وعدہ کیا کہ آئندہ جاڑوں کی راتوں میں تمہاری تمنا پوری کروں گا۔ جب جاڑوں کی دلکش راتیں آئیں تو کرشن برندابن میں بانسری بجانے اور عورتوں کے دل لبھانے والے گیت گانے لگے۔ جن کو سن کر گوپیاں جذبات کی شدت سے بے قابو ہوگئیں اور اپنے اپنے کاموں کو ادھورا چھوڑ کر فوراً برج سے چل کھڑی ہوئیں۔ کرشن نے ان سے برج واپس جانے کو کہا تو وہ سب بہت رنجیدہ ہوگئیں۔ آخر ان کی خوشی پوری کرنے کے لیے کرشن جمنا کے کنارے ان کے ساتھ کھیلنے اور تفریح کرنے لگے۔ ان کی محبت پا کر گوپیوں کے دل میں یہ غرور پیدا ہوگیا کہ ہم سے زیادہ خوب صورت نیک صفات اور خوش قسمت کوئی عورت دنیا میں نہیں ہے۔ ان کا یہ غرور ڈھانے کے لیے کرشن یکا یک غائب ہوگئے۔

جب کرشن کہیں نظر نہ آئے تو گوپیاں بے حد پریشان ہوئیں اور اپنے محبوب کے گن گاتی ہوئی ان کی تلاش میں ادھر ادھر پھرنے لگیں۔ جنگل کے درختوں سے اور ان میں لپٹی ہوئی بیلوں سے کرشن کا پتہ پوچھتی پھرتیں۔ پھر کرشن کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگیں، کاتک کی پورن ماشی کی رات تھی جب تک چاند کی روشنی باقی رہی، وہ اسی طرح کرشن کی لیلاؤں کی نقلیں کرتی ہوئی ان کو ڈھونڈھتی پھریں۔ پھر سب پلٹ آئیں اور جمنا کے کنارے بیٹھ کر کرشن کے گن گانے اور ان کی منتیں کرنے لگیں۔ وہ اسی طرح غمگین بیٹھی تھیں کہ یکا یک کرشن ان کے سامنے نمودار

ہوگئے، گوپیاں ان کو دیکھ کر فرط مسرت سے بے اختیار ہوگئیں اور کرشن ان کو ساتھ لے کر جمنا کے کنارے گھومنے پھرنے لگے۔ نازونیاز کی باتیں ہوتی رہیں اور کرشن ان کے ساتھ کھیل تماشے کرتے رہے۔ گوپیاں ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر گھیرا بنا کر کھڑی ہوگئیں اور کرشن بھی اس حلقے میں اس طرح شامل ہوگئے۔ کہ ہر دو گوپیوں کے بیچ میں ایک کرشن نظر آتے تھے۔ ہر گوپی یہی سمجھ رہی تھی کہ کرشن اس کے پاس ہیں۔ گوپیوں اور کرشنوں کا یہ حلقہ بڑے دلکش انداز سے ناچنے گانے لگا۔ بے شمار دیوتا اپنی بیویوں کے ساتھ بیمانوں پر بیٹھ کر آسمان سے اس راس لیلا کا نظارہ کرنے لگے اور نقارے بجا بجا کر پھول برسانے لگے۔ راس منڈل میں ناچتی گاتی ہوئی گوپیوں کی تانوں سے ساری دنیا گونج اٹھی۔ جب جذبات کے جوش میں گوپیاں بے قابو ہوگئیں اور ان کو تن بدن کا ہوش نہ رہا تو جتنی گوپیاں تھیں اتنے کرشن بن گئے اور ہر گوپی کے ساتھ کرشن نے رات بسر کی۔ صبح سویرے سب گوپیاں اپنے اپنے گھر گئیں۔ برج کے مرد یہی سمجھتے رہے کہ ان کی عورتیں رات کو گھر ہی میں رہیں۔" (72)

وشنو پران میں راس لیلا کا بیان اس سے تھوڑا مختلف ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ:

"ہر گوپی کرشن کے پہلو میں کھڑا ہونا چاہتی تھی اور ناچ کا حلقہ بن نہیں پاتا تھا۔ لہذا کرشن نے ناچ کا حلقہ بنانے کے لیے ہر گوپی کا ہاتھ پکڑ کر اس کی جگہ پر کھڑا کردیا۔ کرشن کے ہاتھ کے لمس سے وہ بےخود ہوگئیں اور اپنے بغل والی گوپی کا ہاتھ کرشن کا ہاتھ سمجھ کر تھام لیا اس طرح حلقہ بن گیا اور ناچ شروع ہوا۔ گوپیوں کی چوڑیاں بجنے لگیں اور موسم کی دل آویزیوں کے گیت گائے جانے لگے...... جب

کرشن آگے بڑھتے تھے تو سب ان کے پیچھے چلتی تھیں اور جب پیچھے پلٹتے تھے تو ان کے مقابل ہو جاتی ہیں۔ آگے بڑھنے اور پیچھے پلٹنے میں وہ کرشن کے قدموں کا ساتھ دیتی تھیں۔'' (73)

وشنو پران میں ایک اور جگہ ہے کہ راس کے ناچ میں کرشن حلقے کے بیچ میں بھی ہوتے اور ہر گوپی ان کو اپنے پہلو میں بھی دیکھتی تھی اور اپنے سامنے بھی۔ (74)

اختلافات کے باوجود ان بیانات سے رہس کا یہ تصور مسلم ہو جاتا ہے کہ یہ ایک حلقے کا ناچ ہے جس میں جتنی گوپیاں ہیں اتنے ہی کرشن ہیں۔ ہر گوپی کے پہلو میں ایک کرشن اور حلقے کے بیچ میں ایک کرشن کھڑے بانسری بجا رہے ہیں رادھا جی ان کے سامنے ناچ رہی ہیں۔

واجد علی شاہ جب ولی عہد ہونے کے بعد پری خانہ ترتیب دے چکے اور حسین و خوش گلو عورتوں کی ناچ گانے کی تعلیم کسی حد تک مکمل ہو گئی تو وہ ناچ گانوں کے عام جلسوں کے ساتھ ساتھ رہس کے جلسے بھی کرواتے۔ کیوں کہ اس وقت اودھ میں رہس کا جو رواج تھا۔ واجد علی شاہ اس سے خاص طور سے متاثر تھے۔ اس سلسلے میں شرر لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کو رہس سے خاص دلچسپی تھی۔

واجد علی شاہ کی دلچسپی کا اندازہ اس سے بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے رہس ناچ کی بہت سی نئی نئی صورتیں خود ایجاد کیں اور 1269ھ میں ایک کتاب 'صوت المبارک' کے نام سے لکھی ان کے خود ایجاد کیے ہوئے رہسوں کا ذکر اس کتاب کے پچھتر صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ (75)

اوپر بیان ہوا کہ جب گوپیاں کرشن کی محبت و صحبت پا کر مغرور ہو گئیں تو ان کا غرور توڑنے کے لیے کرشن ان کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے۔ گوپیاں ان کو تلاش کرتی پھریں اور ان کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں اتارنے لگیں۔

اس طرح راس لیلا یا رہس میں حلقے کے ناچ کے ساتھ ساتھ کرشن کے حالات زندگی کی نقلیں بھی شامل ہو گئیں اور اس قرینے سے رہس کے دو شعبے ہوتے ہیں۔ یعنی ایک تو کرشن اور گوپیوں کا حلقے کا ناچ اور دوسرا کرشن جی کے واقعات زندگی کی تمثیل۔

واجد علی شاہ بھی رہس سے یہ دونوں چیزیں مراد لیتے ہیں۔ لہٰذا وہ اپنی کتاب "بنی" کے چوتھے باب میں جو رہس کے بیان میں ہے۔ دو فصلیں قائم کرتے ہیں۔ پہلی فصل چھتیس ایجادی رہسوں میں اور دوسری فصل رادھا کنھیا کے دو طرح کے قصوں میں۔

واجد علی شاہ کے ایجاد کیے ہوئے رہسوں کی دو طرزیں تھیں۔ پہلی کی سترہ صورتیں تھیں اور دوسری کی پندرہ پہلی طرز کی صورتوں کے نام یہ ہیں:

سلامی، سیدھی، ہتھ جوڑی، سیدھی گل بہیاں، مور پنکھی، مور چھل، کھیوا ہتھ جوڑی چکر، گل بہیاں چکر، چندر مکھی، سورج مکھی، اکاس مکھی، چوگھڑا، چومکھا، تاج مبارک، خالی جوڑا، پلیا، کنج گلیاں۔

رہس کے دوسرے طرز کی صورتوں کے نام یہ ہیں:

مجرا، گھونگھٹ، مور چھتری، چومک، نیا، راج مکھی، پران سکھی، اچپل، جیا سکھی، چتر مبارک، گیان سکھی، سکنا سکھی، کندر، مور چالی، نین سکھی۔

رہس کے دونوں طرزوں کی بعض صورتوں میں دوسری حرکات و سکنات کے ساتھ ساتھ سکھیاں خاص انداز سے گلدستے اٹھاتی رکھتی اور انہیں باہوں میں لے کر ناچتی ہیں۔ پہلی طرز میں ناچنے والیوں کی تعداد دوسری طرز سے زیادہ ہوتی تھی اور اس میں وقت بھی زیادہ لگتا تھا۔ پہلی طرز میں سکھیوں کی دو قطاریں ہوتی تھیں۔ جب کہ دوسری میں صرف ایک قطار۔

رہس کی ان گوناگوں صورتوں میں بہت سی ایسی تھیں، جن میں کبھی ایک سکھی دوسری سکھی کے بازو میں بازو ڈال کر کبھی دوسری سکھی کے پنجے سے پنجہ ملا کر کبھی ایک اپنا ہاتھ دوسری کی کمر پر رکھ کر اور ایک دوسرے کا بازو پکڑ کر زنجیرہ بندی کر کے ناچتی تھیں۔

رہس کی ہر صورت کا تفصیلی بیان یا ہدایتیں بیجا طوالت کا باعث ہوں گی یہاں صرف وہ عام ہدایتیں جو تمام صورتوں میں مشترک ہیں واجد علی شاہ کی زبان میں درج کی جاتی ہیں۔

"سکھیاں پیشواز وغیرہ سے آراستہ ہو کر آئیں اور خاموش بیٹھ

جائیں۔ سازندے ان کے ہمراہ یہ تصنیف راقم کی گائیں۔''

''چلو چلو سکھی اب رہس کریں۔ اکھتر پیا کے من کو رجھائیں۔''

جس وقت راقم کا تخلص لبوں پر آئے فوراً سب سکھیاں کھڑی ہو جائیں اور جس مقام پر رہس کے واسطے صف باندھ کر کھڑا ہونا مقرر ہو چکا ہو وہاں پر صف بستہ ہموار استادہ ہوں............... دو جوڑ چھوٹی چھوٹی جھانجھوں کے جانبینِ صف کے بجائے جائیں۔ کم کم ہر رہس کے ماقبل ضرور ہے کہ راقم کی تصنیفات گائیں بعدہ پکھاوجی کے ٹکڑے کے ہمراہ نغمہ سم پر تمام کریں اور رہس کے ختم کے بعد ''جے نجی رہو جان عالم'' یا ''جان عالم کی جے'' سر میں کہا کریں اور ایک ٹکڑا داہنی جانب دوسرا بائیں جانب اور تیسرا بالائے ناف تمام کریں۔ اس کی شکل یہ ہے کہ پہلے داہنی جانب دونوں ہاتھ لے میں بڑھائیں اور دوسری دفعہ بائیں جانب۔ اس طرح سے تیسری مرتبہ ناف پر بائیں ہاتھ کی انگشت کلمہ اور انگشت نر ملا کر چٹکی کی صورت بنا کر رکھیں اور داہنا ہاتھ چٹکی بندھی ہوئی۔ پیشانیوں پر اور ایک دو تین پر کمر کو ہلائیں۔ ایک داہنے کولہے پر اور دو بائیں کولہے پر اور تین پھر داہنے کولہے پر تمام کریں اور لے تال میں گلدستے اٹھایا اور دھرا کریں۔ چکروں میں ایک دو کے قدم لیے جاتے ہیں۔ ٹکڑے پکھاوجی بولتا ہے۔'' (76)

یہ تو ہوا رہس کا پہلا شعبہ یعنی کرشن اور گوپیوں کا حلقے کا ناچ۔ اب آیئے رہس کے دوسرے شعبے یعنی کرشن جی کے واقعات زندگی کی تمثیل کا بھی جائزہ لیں۔

واجد علی شاہ نے رہس کے دوسرے شعبے کی طرف بھی اتنی ہی توجہ دی جتنی کہ پہلے شعبے کی طرف۔

## رادھا کنہیا کا قصہ

واجد علی شاہ اس بارے میں لکھتے ہیں:

''ایک روز باغبانِ قدرت نے زمین پر گل لالہ کا فرش بچھایا

تھا اور خلق اللہ کے دل فرحت خیزی سے لالہ زار بنے ہوئے تھے۔ وہ دن ایسا تھا کہ اس کا جواب شب عروسی بھی پیش نہیں کر سکتی تھی۔ نکہت گل سے سارا باغ مہکا ہوا تھا۔ میں ناچ گانے کے ساز و سامان کے ساتھ فلک سیر میں رونق افروز تھا۔ اس وقت میں نے پریوں کو رہس دھاری کا حکم دیا۔ رہس دھاری ناچ کا ایک سوانگ ہے۔ جس کی ہندو مذہب میں عبادت کی جاتی ہے۔ ہندو لوگ اس عبادت کے سامان پر بے شمار روپیہ خرچ کرتے ہیں۔ اس میں کنھیا اور ان کی گوپیوں کا روپ دھارا جاتا ہے۔ یہ مبالغہ نہیں کہ جیسا رہس میں نے تیار کروایا ہے۔ ویسا کہیں اور نہ ہوگا۔ تمام پریوں کو ہوشیار استادوں نے بڑی محنت سے تعلیم دے کر تیار کیا ہے۔ دراصل اس کو فنی حیثیت دینے والے سات آدمی ہیں جو میری سرکار میں ملازم ہیں۔ انھوں نے کنھیا اور ان کی گوپیوں کے روپ تیار کیے۔ جس کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

سلطان پری رادھا کے روپ میں جو کنھیا کی خاص گوپی ہے۔ ماہ رخ پری کنھیا کے روپ میں۔ یاسمین پری، عزت پری، دل رُبا پری، حور پری، کنھیا کی دوسری گوپیوں کے بھیس میں۔

اس کھیل کی تیاری پر کئی لاکھ روپے خرچ ہوئے، تمام لوازمات موجود ہونے کے باوجود صرف درستی کے سلسلے میں پانچ سو روپے کھُل گئے پرستش کے لوازمات اور لباس وغیرہ کی آرائش کے لیے جو اشیاء خریدی گئیں۔ ان کی تفصیل بیان کرنا بھی تضیع اوقات کا باعث ہوگا۔

کنھیا کی جو معشوق بنی تھیں انہیں زبان سنسکرت میں گوپیاں کہا جاتا ہے۔ ان کے ناچ سنگیت پچھی اور برم سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اور یہ نام ہندی تالوں کے ہیں۔ اس ناچ میں کنھیا اور رادھا کے مکالمے کا تاثر ہوتا

ہے۔ جو مفارقت اور وصل کے ہنگام رونما ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ ہندی دوہروں میں لکھا جاتا ہے۔ جیسے۔

دوہرہ

مور مکٹ کٹ کاچھنی کرمورلی اور مال
یہ مانک موہ من بسے سدا بہاری لال

دوسرا دوہرا رادھا

آپیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں
نامیں دیکھوں اور کا نہ تو ہے دیکھن دیوں

جلسہ مذکور صرف شام کے وقت ہوتا ہے۔ جب اس کا اہتمام انتظام مکمل ہو چکا تو میں نے اپنے چھوٹے بھائی مرزا اسکندر حشمت بہادر کو بھی شرکت کی دعوت دی تھی۔ انھوں نے نہایت شوق اور خوشی سے میری دعوت قبول کر لی اور فلک سیر آ کر جلسے میں شریک ہوئے۔ اس موقع پر تمام پریوں نے اپنے کپڑوں میں عطر حنا لگایا ہوا تھا۔ ہونٹوں پر مسی اور عجب ناز و انداز کے ساتھ مرے تخت کے اطراف کرسیوں پر بیٹھی ہوئی تھیں۔ ناچ گانے کی یہ محفل اس قدر عمدہ تھی کہ ہر شخص کی زبان پر سوائے واہ واہ کے کچھ اور نہ تھا۔ میرے بھائی پھول کی طرح کھلے ہوئے میرے پہلو میں بیٹھے تھے۔ شیشے کی کنول اور مختلف رنگوں کی مردنگیں جگہ جگہ لگائی گئی تھیں۔ تخت کے اطراف پھولوں کی چادریں تھیں۔ محلات پردہ نشیں کے لیے چلمنیں چھوڑ رکھی تھیں اور وہ چلمنوں کے ادھر سے یہ تماشا دیکھ رہی تھیں۔

یہ حیات آفریں صحبت آدھی رات کے بعد موقوف ہوئی اور جملہ حاضرین اپنے اپنے مقام کو چل دیے اور میں بھی سو گیا۔'' (77)

واجد علی شاہ کے اس بیان کی بنیاد پر مسعود حسین رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ:

''یہ شاہی رہس کے سب سے پہلے جلسے کا بیان ہے۔

شاہی رہس کے اس پہلے جلسے میں جو ناٹک کھیلا گیا اس کے بارے میں واجد علی شاہ کے منقولہ بالا بیان سے معلوم ہوا کہ وہ رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی تھا۔ اس کے کرداروں میں رادھا اور کنھیا کے علاوہ چار گوالنیں بھی تھیں۔ رادھا اور کنھیا کا مباحثہ دوہروں میں ہوتا تھا۔ جن میں یہ دوہرے بھی تھے۔

مور مکٹ کٹ کا چھنی کر مورلی اور مال
یہ مانک موہ من بسے سدا بہاری لال

آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ توہے لیوں
نا میں دیکھوں اور کا نا توہے دیکھن دیوں

واجد علی شاہ کا تصنیف کیا ہوا ''رادھا کنھیا کا ایک قصہ'' اب تک موجود ہے۔ جس میں یہ تمام چیزیں پائی جاتی ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہی وہ قصہ یا ناٹک تھا، جو لکھنؤ کے شاہی محل میں پہلے پہل کھیلا گیا۔''

اس کھیل کی تفصیل یوں بیان کرتے ہیں:

''اب باقاعدہ ناٹک شروع ہوتا ہے۔ غربت جوگن سے پوچھتا ہے کہ آپ نے کس غم میں جوگ لیا ہے۔ جواب ملتا ہے کہ چوبیس برس ہو گئے رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا ہے۔ غربت ناچ کی کوئی تدبیر کرنے نکلتا ہے اور عفریت کے پاس جا کر اپنی غرض بیان کرتا ہے۔ عفریت غربت کو پریوں کے پاس لے جاتا ہے۔ پریاں جوگن کو بلا کر اس کا حال پوچھتی ہیں۔ اور عفریت کو حکم دیتی ہیں کہ جوگن کو رادھا کنھیا کا ناچ دکھا دے۔ عفریت بلند آواز سے کہتا ہے۔ رادھا کنھیا سکھیا ناچو ہنڈولے کا ناچ۔ رادھا اور کنھیا

سب سکھیوں کے ساتھ ایک خاص انداز سے ناچتے گاتے ہوئے آگے بڑھتے اور پیچھے ہٹتے ہیں کچھ دیر بعد ناچ گانا ختم کر کے سب مل کر آواز لگاتے ہیں۔

''راجا رام چندر کی جے''

اب رادھا اور کنھیا آمنے سامنے کھڑے ہوتے ہیں۔

آدھی سکھیاں رادھا کی طرف اور آدھی کنھیا کی طرف ہو جاتی ہیں۔ رادھا اور کنھیا میں سوال جواب شروع ہو جاتا ہے۔ دونوں اپنا اپنا مطلب شعروں اور دوہوں میں گا گا کر ادا کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ ناچتے اور ارتھ بھاؤ کرتے جاتے ہیں۔ اس گفتگو میں دونوں عشق و محبت کا اظہار کرتے ہیں۔ اتنے میں رادھا کنھیا سے مرلی بجانے کی فرمائش کرتی ہیں اور کنھیا جواب دیتے ہیں کہ مرلی کھوگئی۔ رادھا کہتی ہیں کہ تم مرلی کبری کو دے آئے ہو اور روٹھ کر الگ جا بیٹھتی ہیں۔ کنھیا ایک ٹھمری اپنے حسب حال گاتے ہوئے منانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر رادھا نہیں مانتیں۔ آخر رام چیرا کے مشورے سے ایک سکھی کو بیچ میں ڈال کر صفائی کرنا چاہتے ہیں۔ ہر سکھی تال میں لہروں کے ساتھ ناچتی ہوئی آتی ہے اور یہ صلاح دیتی ہے کہ خوب خوشامد کرو۔ ناک رگڑو۔ پاؤں پڑو۔ تو رادھا مانیں۔ کنھیا ہر مرتبہ ایک ٹھمری گاتے ہوئے رادھا کے پاس جاتے ہیں اور ارتھ بھاؤ میں منت سماجت کرتے ہیں۔ مگر نتیجہ کچھ نہیں ہوتا۔ تب رام چیرا کے کہنے سے کنھیا پوجا کرتے ہیں اور داتا سے رادھا کو مانگتے ہیں۔ یہ تدبیر کارگر ہوتی ہے اور رادھا جی اٹھ کر کنھیا کے گلے لگ جاتی ہیں۔

اب سب سکھیاں کنھیا کے ساتھ مل کر گاتی ہیں۔ پھر رادھا

جی کنھیا سے کہتی ہیں۔ میں خوش جبھی ہوں گی جب تم مرلی ڈھونڈ کر لا دو گے۔ وہ مرلی کی تلاش میں نکلتے ہیں اور ایک ایک سے پوچھتے ہیں ہماری مرلی کسی نے دیکھی ہے۔ رام چیرا اس سوال کے ساتھ دل لگی کے انداز میں کبھی کہتا ہے ہماری مرغی کسی نے دیکھی ہے۔ کبھی کہتا ہے ہماری بھینس کسی نے دیکھی ہے۔ کبھی کہتا ہے مہاراج تمہاری مرلی کے دو سینگ بھی ہیں اور دم بھی ہے۔ کنھیا اس کی ان باتوں پر ہنس دیتے ہیں۔ اور اس کو گھونسا مار کر گردنی دے کر نکال دیتے ہیں۔

اس درمیان میں چار پنہارنیں ایک ٹھمری گا گا کر مصنوعی کنویں سے پانی بھرنے لگتی ہیں۔ کنھیا مرلی کی تلاش میں جا رہے ہیں۔ راستے میں ایک مسافر ملتا ہے۔ جو متھرا برندابن سے آ رہا ہے۔ کنھیا کے پوچھنے پر وہ بتاتا ہے کہ وہ پنہارنیں جو پانی بھر رہی ہیں۔ ان مین سے ایک کے پاس تمہاری مرلی ہے۔ کنھیا ان کے پاس جاتے ہیں وہ گانے اور تال کے ساتھ پانی بھرنے میں مصروف ہیں یہ منت سماجت سے مرلی مانگتے ہیں اور وہ انکار کرتی ہیں۔ آخر کار جس پنہارن نے مرلی چرائی تھی۔ وہ کہتی ہے کہ ہم کو تازہ مکھن لا دو تو ہم مرلی دیں۔

اب کنھیا مکھن والیوں کے پاس جاتے ہیں اور تھوڑا سا مکھن مانگتے ہیں۔ وہ دہی متھنے اور گانے میں ایسی محو ہیں کہ کچھ جواب نہیں دیتیں۔ آخر ان کی آنکھ بچا کر مکھن کی ایک تھالی اڑا لاتے ہیں۔ اور پنہارنوں کو دے کر اور مرلی لے کر اسے بجاتے ہوئے واپس آتے ہیں۔ مرلی کی آواز سن کر رادھا بے اختیار دوڑتی اور کنھیا کے گلے لگ جاتی ہیں اور خوش ہو کر کہتی ہیں مہاراج کا بول بالا رہے۔ اب تم

گدی پر براجو۔ میں تمہارے آگے ناچتی گاتی ہوں۔ رادھا کے ناچ گانے کے بعد کھیل ختم ہوجاتا ہے۔'' (78)

پھر وہ اس ناٹک کے اداکار، ناٹک کے تماشائی، ناٹک کی پوشاک کا تفصیلی ذکر کرتے ہوئے ناٹک کو کھیلے جانے کی تاریخ یوں مقرر کرتے ہیں:

''شاہی رہس کا یہ پہلا جلسہ اردو ڈرامے کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ جلسہ کب ہوا۔ اس کا واضح جواب تو کہیں ملتا نہیں لیکن بعض قرینوں سے زمانے کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

رہس کے پہلے جلسے میں جن پریوں نے کام کیا تھا ان کے نام اوپر آچکے ہیں یہ سب اس زمانے میں ملازم ہوئی تھیں۔ جب ولی عہد بہادر کی عمر تقریباً بائیس سال کی تھی یعنی 1259ھ میں۔ ان پریوں میں ایک عزت پری تھی جو تھوڑے دن بعد حاملہ ہوکر عزت محل ہوگئی اور ناچ گانا ترک کر کے پردے میں بیٹھ گئی۔ ان ہی دنوں میں معشوق پری بھی حاملہ ہوگئی اور اسے ''معشوق محل'' کا خطاب ملا۔

حمل کی مدت گزرنے کے بعد دونوں کے یہاں صرف دو دن کے فرق سے ولادت ہوئی۔ یعنی معشوق محل کے یہاں 7رمحرم کو فریدوں قدر اور عزت محل کے یہاں 9رمحرم کو سپہر آرا بیگم پیدا ہوئیں۔ فریدوں قدر بڑھ کر شاعر ہوئے، ان کا نام مرزا ہنر برعلی تھا۔ اس لیے انھوں نے ہنر بر تخلص اختیار کیا۔ ان کے مطبوعہ دیوان کی ایک تقریظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ولادت 1261ھ کے آغاز (1844ء) میں ہوئی۔ سپہر آرا بیگم اسی سال 9رمحرم کو پیدا ہوئی تھیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی والدہ عزت محل اسی تاریخ سے نو مہینے پہلے یعنی ربیع الثانی 1260ھ میں ناچ گانا ترک کر کے پردہ نشیں ہوچکی تھیں۔ یہ بتایا جاچکا ہے کہ عزت پری 1259ھ میں

ولی عہد بہادر کے یہاں ملازم ہوئی تھیں۔ ان سب باتوں پر نظر
کرنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ لکھنؤ میں شاہی رہس کا یہ پہلا جلسہ
1259ھ کے آخری حصے میں یا 1260ھ کے ابتدائی حصے میں ہوا۔
عیسوی سن اس وقت 1843ء تھا۔(79)

اس میں شک نہیں کہ مسعود حسن رضوی ادیب کی متعین کی ہوئی یہ تاریخ صحیح ہے۔لیکن یہ تاریخ ولی عہدی کے دور میں کھیلے گئے ''رادھا کنھیا کے قصہ'' کی ہے نہ اس ''رادھا کنھیا کے قصہ'' کی جواب موجود ہے۔ اہم سوال یہ ہے کہ کیا صرف دو دو ہروں کی مماثلت۔ رادھا کنھیا اور چند گوپیوں کی مماثلت کی بنا پر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ جواب رادھا کنھیا کا ناٹک موجود ہے (اور جس کا قصہ مسعود حسن رضوی کی زبانی اوپر بیان کیا گیا۔) یہ وہی رادھا کنھیا کا ناٹک ہے جو ولی عہدی کے دور میں پہلے پہل پیش کیا گیا اور جس کا ذکر واجد علی شاہ نے پری خانہ میں کیا ہے۔

ہمیں ایسا تسلیم کرنے میں تھوڑا سا تأمل ہے۔

واجد علی شاہ نے 1856ء سے 1887ء تک کلکتہ میں قیام کیا۔ اس قیام کے دوران 1292ھ (مطابق 1877ء) میں انھوں نے ایک کتاب ''بنی'' تصنیف کی۔ اس میں رہس کے ناچوں کے علاوہ رادھا کنھیا کے دو قصوں کا بھی مفصل ذکر ہے۔ جو رہس ناٹکوں کی صورت میں مٹیا برج میں پیش کیے جاتے تھے۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنے مضمون ''واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف'' میں اس پر بحث کی ہے۔(80)

مٹیا برج میں رادھا کنھیا کے اس ناٹک کے کھیلے جانے کی تاریخ 1278ھ (مطابق 1861ء) متعین ہوئی ہے۔ ولی عہدی کے دور والے ''رادھا کنھیا کے قصے'' کے دو دوہرے، رادھا کنھیا اور گوپیوں کے نام اس مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے ناٹک میں بھی پائے جاتے ہیں اور اسی بنا پر مسعود حسن رضوی ادیب نے مٹیا برج والے رادھا کنھیا کا پلاٹ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصے کا پلاٹ مان کر اسے اردو کا

سب سے پہلا ناٹک تسلیم کرلیا ہے۔

اوپر واجد علی شاہ کے بیان کا جو اقتباس ولی عہدی والے رادھا کنھیا کا قصہ کے سلسلے میں پیش کیا گیا۔ اس سے کہیں یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ ولی عہدی والا رادھا کنھیا کا قصہ رادھا کنھیا کی داستان محبت کی نمائش پر مبنی تھا۔ اس کے بارے میں واجد علی شاہ نے پری خانہ میں صاف صاف لکھ دیا ہے کہ ''رہس دھاری ناچ کا ایک سوانگ ہے۔'' اسی بیان میں آگے کہتے ہیں کہ ''ناچ گانے کی یہ محفل اس قدر عمدہ تھی کہ ہر شخص کی زبان پر سوائے واہ واہ کے کچھ اور نہ تھا۔'' (اوپر پری خانہ کا جو اقتباس پیش کیا گیا اس میں یہ دونوں جملے دیکھے جا سکتے ہیں۔)

مٹیا برج والے ''رادھا کنھیا'' کے کھیل کے بارے میں 'بنی' میں بہت سی تفصیلات بتاتے ہوئے واجد علی شاہ لکھتے ہیں کہ اس کی تحریر کے وقت (1292ھ 1877ء) تک یہ کھیل تیرہ چودہ سال سے کھیلا جاتا رہا ہے۔ اس حساب سے اس کی پیش کش کی تاریخ 1278ھ (مطابق 1877ء) مقرر ہوتی ہے۔

اگر یہ ولی عہدی کے زمانے سے کھیلا جاتا تو واجد علی شاہ لکھتے کہ یہ ولی عہدی ہی کے زمانے سے کھیلا جاتا رہا ہے۔ یہ کیوں لکھتے کہ صرف تیرہ چودہ سال ہی سے کھیلا جا رہا ہے۔

پھر یہ کہ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصے میں پرستش کے لوازم اور سنگیت و ناچ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ جب کہ مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے کھیل میں یہ بالکل موجود نہیں۔

اور سب سے خاص بات یہ ہے کہ ولی عہدی والے کھیل میں صرف رادھا کنھیا اور گوپیوں کا ذکر ہوا ہے مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے کھیل میں اس کے علاوہ اور بھی بہت سے کردار جیسے غم زدہ عورت ''صحرا'' جس نے جوگ لیا ہے۔ اس جوگن کا خادم غربت رام چیرا، متھرا برندابن سے آنے والا مسافر، چار پنہارنیں یا مکھن والیاں بھی شامل ہیں۔

یہ اس قصے کے اس قدر اہم کردار ہیں کہ ان کے بغیر پلاٹ بننا اور اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہونا مشکل ہے اور لکھنؤ کے ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے کھیل میں ان کا دور دور تک پتہ نہیں ہے۔

ان بنیادی اختلافات کی بنا پر یہ کہنا مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ ولی عہدی کے زمانے کا ''رادھا کنھیا کا قصہ'' وہی ہے جو مٹیا برج میں اٹھارہ انیس برس بعد کھیلا گیا تھا جس کا تفصیلی ذکر 'بنی' میں ہے اور جس کا نمونہ آج بھی دستیاب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ کے یہاں ڈرامائی احساس کا فطری ارتقا پایا جاتا ہے اور پہلے پہل اس کی جھلک ہمیں ابتدائی ایجادی رہسوں کی پہلی طرز کے رہسوں میں دکھائی دیتی ہے۔ جہاں رہسوں کے شروع میں ایک مسخرہ آتا ہے اور رہسوں کے ناموں کی مضحکہ خیز نقل اتار کر واپس چلا جاتا ہے اور باقی پورے رہس میں ناچ گانا ہوتا رہتا ہے۔ (جس کا تفصیلی ذکر صوت المبارک میں ہے)

کچھ عرصہ بعد جب ولی عہدی والا پہلا رہس ناچ پیش کیا گیا جس کا ذکر پری خانہ میں ہے۔ تو واجد علی شاہ کا یہ ڈرامائی احساس گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ترقی پذیر ہوا۔ لہٰذا اس میں رادھا کنھیا کے کردار کے ساتھ ساتھ چار گوپیوں کے کردار کا اضافہ کیا گیا۔ دوہروں میں رادھا کنھیا کے مکالمے شامل کیے گئے اور پرستش کی رسم کو پیش کیا گیا۔

پھر واجد علی شاہ بادشاہ اودھ ہو گئے۔ انہیں ہر طرح کی آسانیاں اور ساز و سامان فراہم ہو گئے تو ان کا ڈرامائی احساس اور ترقی کر گیا اور اس کا اظہار انھوں نے مثنویوں کی ڈرامائی پیش کش سے کیا۔

یہ سرگرمیاں اپنے شباب پر تھیں کہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور انھوں نے کلکتہ میں سکونت اختیار کی۔ معزولی کے بعد ان کی آمدنی کے ذرائع محدود ہو گئے۔ وہاں ان کے پاس اتنا ساز و سامان مہیا نہ ہو سکتا تھا۔ جتنا مثنویوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کے لیے درکار تھا۔ یا جتنا مثنویوں کی پیش کش میں استعمال ہو چکا تھا۔

لہذا یہاں انھوں نے مثنویوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کے بجائے رہسوں کی طرف پوری توجہ مبذول کردی اور رہس ناچ کے ساتھ ساتھ رہس ناٹک کو بھی زیادہ توجہ کے ساتھ باقاعدہ پلاٹ تیار کر کے پیش کیا۔ یہاں ان کا راس لیلا سے متاثر ڈرامائی احساس پورے عروج پر پہنچ گیا۔ ولی عہدی والے پہلے ''رادھا کنھیا کے قصہ'' میں صرف چھ کردار تھے۔ رادھا کنھیا اور چار گوپیاں (اوران چھ کرداروں نے بھی کوئی قصہ پیش نہیں کیا۔) کلکتہ والے رادھا کنہیا کے ناٹک میں انھوں نے ان کرداروں کے علاوہ صحرا، غربت، برندابن کا مسافر، چار پنہارنیں اور چار مکھن والیاں بھی شامل کرلیں اوران تمام کرداروں کی مدد سے ایک ایسا قصہ ترتیب دے کر پیش کردیا۔ جس میں ڈرامائی عناصر پوری طرح جلوہ گر ہوگئے۔ پہلی طرز والے رہس ناچ کا مسخرہ اب یہاں رام چیرا بن گیا اور اس طرح ولی عہدی کی ابتدامیں ان کے یہاں جس ڈرامائی احساس نے جنم لیا تھا وہ کلکتہ پہنچ کر جوان ہوگیا۔

اس بحث سے ظاہر ہوتا ہیکہ اب جو''رادھا کنھیا کا قصہ'' موجود ہے یہ وہ رادھا کنھیا کا قصہ نہیں ہے جو ولی عہدی کے دور میں پیش کیا گیا بلکہ یہ اسی کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے۔

اس بحث سے قطع نظر واجد علی شاہ کے ان رہسوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان پر سنسکرت ڈراموں کا اثر پایا جاتا ہے۔

آپ نے دیکھا کہ ان رہسوں میں جو کام کیے جاتے ہیں۔ جیسے آنا جانا، خوشامد کرنا، دہی متھنا، پانی بھرنا، مکھن نکالنا۔ یہ سب ارتھ بھاؤ اور لے تال کے ساتھ پورے کیے جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان کی نقل اصل کے مطابق نہیں ہوتی بلکہ فن کارانہ ذرائع سے ان کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے اوران میں اکثر گانا بھی ہوتا ہے۔ اس طرح ہم اسے سنسکرت ڈراموں کی ایک قسم ناچ ناٹک کا اثر کہہ سکتے ہیں اور ان کی ایکٹنگ میں قدیم سنسکرت ناٹکوں کے ابھینے سے پوری مشابہت ہے۔

پھر یہ کہ رام چیرا کا کردار جس کی جھلک صوت المبارک کے پہلی طرز کے رہسوں سے ہی ملنے لگتی ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے ودوشک سے پوری مماثلت رکھتا ہے۔

سنسکرت ناٹکوں کا ودوشک اپنی مضحکہ خیز یا حماقت بھری حرکتوں سے تماشائیوں کے لیے تفریح کا سامان مہیا کرتا ہے۔ یہ ہیرو کا بے تکلف دوست اور کاروبار عشق میں اس کا مشیر و مددگار رہتا ہے۔ یہ ان پڑھ اور باتونی ہوتا ہے۔ مسخرگی اور بے وقوفی کی باتیں کرتا ہے۔ اس کی صورت، چال ڈھال، پوشاک سب کی غرض لوگوں کو ہنسانا ہوتا ہے۔ قدیم سنسکرت ڈرامون کا اصول تھا کہ ودوشک کا پارٹ کوئی برہمن ہی کرتا تھا۔ شاید اس لیے کہ تعلیم وتنقید صرف برہمنوں کا کام تھا۔ اس کے علاوہ ناٹک کا ہیرو عام طور سے کوئی راجہ ہوتا تھا اور برہمن کے سوا کس کی مجال تھی کہ راجہ سے بے تکلف ہنسی دل لگی کی باتیں کر سکے۔

واجد علی شاہ نے یہی نہیں کیا کہ ودوشک کا کردار لے لیا بلکہ اس بات کا بھی خیال رکھا کہ ان کا ودوشک رام چیرا اپنے لباس سے بھی اس دور کا برہمن معلوم ہو۔

لہذا انھوں نے رادھا کنہیا کے قصہ کے لیے جو ہدایات دی ہیں۔ اس میں رام چیرا کی پوشاک کی تفصیل یوں بیان ہوئی ہے۔

دھوتی، مرزئی، پھینٹا، انگوچھا، جنیئو اور ہاتھوں میں چاندی کے کڑے۔

یہ پوشاک اس وقت کے دیہاتی ان پڑھ برہمن عام طور سے پہنتے تھے۔

لہذا اس بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ واجد علی شاہ کی ڈرامائی پیش کشوں میں کسی غیر ملکی اثرات کے بجائے خالص ہندوستانی بلکہ سنسکرت ڈرامائی اثرات کارفرما تھے۔ شرر لکھتے ہیں:

> ''اس مذاق نے ڈرامے اور تھیئٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی۔ اور اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو اچھے اصولوں پر خالص ہندوستانی ناٹک ایک خاص صورت پیدا کر لیتا۔ جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوتی۔'' (81)

# واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویاں

واجد علی شاہ نے اٹھارہ سال کی عمر میں یعنی ولی عہد ہونے کے دو سال پہلے تین عشقیہ مثنویاں ''افسانۂ عشق''۔ ''دریائے عشق'' اور ''بحرالفت'' کہی تھیں۔ وہ خود لکھتے ہیں:

''یہ واقعہ اس وقت کا ہے جب کہ میری عمر صرف اٹھارہ برس کی تھی۔ اس زمانے میں مجھے فن شعر کا شوق ہوا اور اس عورت یعنی موتی خانم کی محبت میں غزلوں کے دو دیوان مرتب کیے اور تین مثنویاں موزوں کیں۔'' (82)

1265ھ کی لمبی بیماری کے دوران واجد علی شاہ نے ناچ گانے وغیرہ سے توبہ کر لی تھی۔ اپنی بیماری کے تذکرے میں لکھتے ہیں:

''اسی زمانے میں میں نے موسیقی کے ساز و سامان سے بیزاری کا اظہار کیا اور اب تک کبھی گانے کی آواز میرے کانوں میں نہیں پہنچی۔ اس بیزاری کی وجہ سے میرا سارا پری خانہ برباد ہو گیا۔'' (83)

ابھی واجد علی شاہ کو امراض سے نجات ملی ہی تھی کہ ان کی ایک بیٹی کا عین رخصتی کے دن انتقال ہو گیا۔ اس شہزادی کی والدہ عزت محل جو سل کے عارضے میں مبتلا تھیں اس صدمے کی متحمل نہ ہو سکیں اور اس دار فانی سے کوچ کر گئیں۔ اس کے کچھ ہی دنوں بعد واجد علی شاہ کی ایک اور محل عجائب خانم کا انتقال ہو گیا۔ انہیں عارضۂ دق تھا۔ (84)

غرض ان پے در پے صدمات نے واجد علی شاہ کو غم غلط کرنے کے لیے پھر سے ناچ گانے کی طرف متوجہ کر دیا۔ اس کی ابتدا اس طرح ہوئی کہ ایک روز وہ اپنی مثنوی دریائے تعشق پڑھ رہے تھے کہ اسے ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا خیال آیا۔ لہٰذا کچھ مرد اور عورتوں کو ملازم رکھا گیا اور انہیں ناچ گانے کی تعلیم دی گئی۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

کیا ایک دن قصد سیر کتاب   لگا دیکھنے مثنوی میں شتاب

| | |
|---|---|
| تعشق کا دریا ہے جو مثنوی | عجائب تماشا ہے جو مثنوی |
| نئی داستاں میری تصنیف ہے | حقیقت میں باہر ہے تعریف سے |
| ہوا مجھ کو الہام یہ ناگہاں | کہ ہو نقل سے اصل یہ داستاں |
| مقرر ہو اک جلسۂ مرد و زن | کھنچے نقشہ قصہ دل پسند |
| ملازم ہوئیں عورتیں اور مرد | مرقع ہو مانی کا بھی جن سے گرد |
| ہوئی ان کو تعلیم رقص و غنا | کیا اس میں ایجاد میں نے نیا(85) |

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ:

''یہ مثنوی دریائے تعشق کو نقل سے اصل کر دیتے یعنی اس کا ڈراما بنا کر کھیل تیار کرنے کا خیال 1266ھ میں پیدا ہوا۔ اسی سال کچھ مرد اور عورتیں ملازم ہوئیں۔ جن کو ناچ اور گانے کی تعلیم دی گئی اور مناسب موقعوں پر پڑھنے کے لیے اشعار یاد کرائے گئے۔'' (86)

دراصل اس مثنوی کی پیش کش کا سال اقتدار الدولہ کی اس تحریر سے متعین ہوتا ہے وہ تاریخ اقتداریہ میں لکھتے ہیں:

''اس طولانی قصے کا جلسہ یا رہس کثیر ساز و سامان کے ساتھ تقریباً سال بھر میں تیار ہوا اور ربیع الثانی 1267ھ میں پہلے پہل کھیلا گیا۔'' (87)

واجد علی شاہ کی ان تینوں مثنویوں کے کھیل کو کرشن کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ لیکن اس وقت رہس کا لفظ ہر تماشے یا ہر ڈرامائی پیش کش کے لیے استعمال ہونے لگا تھا۔ اس لیے یہ بھی رہس قرار پائیں۔

اس جلسے کی پیش کش کی تیاری میں لاکھ روپے ماہوار صرف ہوتے تھے۔ واجد علی شاہ لکھتے ہیں کہ:

نہیں صرف میں کچھ کفایت کا حرف
کہ ہر ماہ میں لاکھ ہوتے ہیں صرف (88)

یہ مثنوی دریائے تعشق جس سے پلاٹ اخذ کر کے عہد شاہی کا پہلا جلسہ پیش کیا گیا۔

تین ہزار اشعار کی ایک طولانی مثنوی ہے۔

نواب اقتدارالدولہ واجد علی شاہ کے پھوپھا تھے اور برابر رہس کے جلسوں میں شرکت کرتے تھے۔ انھوں نے اس پہلے جلسے کا آنکھوں دیکھا حال اپنی تصنیف تاریخ اقتداریہ میں بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ یہاں تھوڑا سا نمونتاً درج کیا جاتا ہے۔ تاکہ اندازہ ہو جائے کہ ان جلسوں کی پیش کش کا کیا انداز تھا۔ اقتدارالدولہ کے بیان کے مطابق اس مثنوی دریائے تعشق کا ڈرامہ چودہ صحبتوں میں پیش ہوا تھا۔ ( کچھ دنوں کے وقفے وقفے سے ) ایک مہینہ دس روز یہ سامان رہا، پہلے دن کے جلسے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سب سے پہلے انگریزی باجے اور روشن چوکی بجتی ہوئی آئی۔ اس کے پیچھے پیچھے قریب ڈیڑھ سو عورتیں بھاری پرزر جوڑے پہنے ہوئے آئیں۔ بعض اپنے ہاتھوں میں گلدستے اور بعض مقیش کی چھڑیاں لیے ہوئے تھیں۔ قریب سوا سو طبلے والے۔ دو سو سارنگی والے اور اتنے ہی تال جوڑی والے ان کے ساتھ تھے۔

وہ سب آ کر مجمع کے سامنے کھڑی ہوئیں۔ ساز بجنے لگے اور جھومر کا ناچ شروع ہوا۔ ایک ادھر سے گلدستے لیے ہوئے ناچتی ہوئی آئی اور ادھر سب کے بیچ سے نکل گئی۔ ایک اسی طرح ادھر سے ناچتی ہوئی آئی اور سب کے بغل سے نکل گئی۔ وہ ناچتی جاتی تھیں گلدستوں کی بہار دکھاتی اور آپس میں چھڑیاں ٹکراتی جاتی تھیں۔ کوئی چار گھڑی جھومر کا ناچ ہوتا رہا۔ اس کے بعد سب حضرت کا آداب بجالا کر ایک جگہ کھڑی ہوگئیں اور ایک عورت ناچنے لگی۔

جب ناچ ختم ہوا تو ایک مسند لا کر بچھائی گئی اور ایک شخص بادشاہ بن کر اس پر بیٹھا اور سب عورتیں ''جان عالم رہس مبارک'' گانے لگیں۔ پھر اس بادشاہ کے امیر وزیر حاضر ہوئے۔ بادشاہ نے کہا میرے یہاں ابھی تک کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ میرے بعد اس تخت و تاج کا مالک کون ہوگا۔ وزیر نے کہا غلام! نجومیوں اور پنڈتوں کو بلواتا ہے۔ وزیر کے حکم سے ایک

چوبدار گیا اور نجومیوں پنڈتوں کو لا کر حاضر کیا۔ بادشاہ کے دریافت کرنے پر انھوں نے اپنے اپنے علم میں بچار کر کے بتایا کہ کسی درویش کی دعا سے آپ کے یہاں ایک لڑکی پیدا ہوگی۔ وہ حسب مرتبہ خلعت پا کر رخصت ہوئے۔

اب وزیر بادشاہ کا حکم پا کر کسی صاحب کمال درویش کی تلاش میں نکل سر بہ صحرا چلا۔ تو اس رہس میں ایک صحرا بھی بنا ہوا تھا اور اس میں ایک چبوترہ بھی سنگ مرمر کا تھا۔ اس پر ایک بہروپئے کو درویش بنوا کر بٹھایا تھا۔ اس چبوترے کا زینہ باڑھ دار تلوار کا تھا۔ وہ درویش اس پر پاؤں رکھ کر چڑھتا اترتا تھا۔ وزیر درویش کی یہ کرامت دیکھ کر آیا اور بادشاہ سے بیان کی۔ بادشاہ وزیر کے ساتھ درویش کے پاس گیا۔ وہ بڑی بے نیازی سے پیش آیا اور بہت منت سماجت کے بعد ملاقات ہوئی۔ بادشاہ نے اس کے قدموں پر سر رکھ کر اپنا مقصد بیان کیا۔

درویش نے کہا سامنے والے سیب کے درخت سے ایک پھل توڑ لاؤ۔ پھر کچھ پڑھ کر سیب پر دم کیا اور بادشاہ کو دیتے ہوئے کہا۔ آدھا تم کھانا آدھا ملکہ کو کھلانا خدا کے حکم سے اولاد ہوگی۔ بادشاہ وہ سیب لے کر درویش کا آداب بجالا کر اپنی جگہ پر واپس آیا۔ قریب ہی ایک مصنوعی محل تھا اس میں داخل ہوا اور درویش کے کہنے پر عمل کیا۔ جب گویا دو مہینے اس بات کو گزر گئے تو خواجہ سرا نے ملکہ کے حمل کی خوشخبری سنائی۔ بادشاہ نے سجدۂ شکر بجالا کر دو رکعت نماز ادا کی۔ بادشاہ کے حکم سے توپیں چھوٹیں اور وزیر و خواجہ سرا کو خلعت عنایت ہوا۔ حمل کے ساتویں مہینے ستوانسے کی رسم ادا کی گئی اور نو مہینے کے بعد غزالہ پیدا ہوئی، اس کے بعد یہ جلسہ برخاست ہوگیا۔

دوسرے دن پھر اسی طرح واجد علی شاہ شہ نشیں پر اور سب عزیز و شہزادے اپنی اپنی کرسیوں پر بیٹھے۔ اسی طرح رہس مبارک آیا اور پہلے عورتیں ناچیں، پھر بادشاہ آ کر مسند پر بیٹھا۔

سب وزیر امیر حاضر ہوئے۔

اور اسی طرح قصے کا اگلا حصہ پیش کیا جانے لگا۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''آج کی صحبت میں جلسے والیاں پریاں تھیں۔ ان کے پر سلمے ستارے کے کار چوبی تھے اور ان کی پوشاک ایسی پرزر تھی کہ اس پر نگاہ نہ ٹھہرتی تھی۔''

غزالہ کی شادی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''اس کے بعد ایک رات ساچق کے جلسے میں اور دوسری رات مہندی کے جلسے میں گزر گئی۔ تیسری رات کو بڑی دھوم دھام سے بارات آئی۔ روشنی کی کوئی انتہا نہ تھی۔ ہزار ہا ٹھاٹھر اور پنج شاخے روشن تھے اور بارات کا کل سامان ساتھ تھا۔

لال پری کا مکان ابرق کا بنا ہوا تھا آدمیوں کے منہ پر مقوے کے چہرے چڑھا کر دیو بنائے گئے۔''

جنگ کے بارے میں بیان کرتے ہیں:

''قلعہ کاغذ کا ایسا بنایا تھا کہ بالکل اصلی معلوم ہوتا تھا۔ فصیلوں پر توپیں چڑھی ہوئی تھیں۔ گولہ انداز مستعد کھڑے تھے۔ اور تیر انداز تیر و کمان سے لیس تھے۔ کچھ ایسی تدبیر کی گئی تھی کہ لڑائی میں جب کسی پر تلوار پڑتی تھی۔ تو خون نکلتا تھا۔ قلعے کی جنگ سچ مچ کی لڑائی معلوم ہوتی تھی۔'' (89)

یہاں ایک بات قابل غور ہے کہ مثنوی کے اصل قصہ میں اور اقتدار الدولہ کے آنکھوں دیکھے بیان میں پریوں کے نام میں فرق پایا جاتا ہے۔ جیسے اصل قصہ میں لعل پری کی بہن کا نام فرخندہ پری ہے۔ جب کہ اقتدار الدولہ کے بیان میں اس کا نام سبز پری ہے۔ اسی طرح جو پری وزیر زادے کی مدد کرتی ہے اور بعد میں اس کی وزیر زادے سے شادی ہو جاتی ہے۔ اس کا نام اصل قصہ میں مشک بو پری ہے۔ جب کہ

اقتدار الدولہ کے بیان میں اس کا نام نیلم پری ہے۔

ایسا اس لیے ہوسکتا ہے کہ جب مثنویوں کو ڈرامائی شکل میں تبدیل کیا گیا ہوگا۔ تو ناموں میں یہ تبدیلی کردی گئی ہو۔ یا اقتدار الدولہ نے جب بعد میں اپنی یادداشت کے بھروسے پر یہ سارے واقعات لکھے تو ان سے ناموں کے معاملے میں یہ سہو ہوگیا۔

عہد شاہی کے اس پہلی مثنوی کے جلسے میں جو ساز و سامان استعمال ہوئے تھے۔ اقتدار الدولہ کے علاوہ ان کا تفصیلی ذکر کسی اور ہم عصر مصنف کے یہاں نہیں ملتا۔ ایسا اس لیے ہے کہ اس وقت خاندان شاہی کے علاوہ کسی اور کو جلسے میں شریک ہونے کی اجازت نہ تھی۔ اقتدار الدولہ کے اس آنکھوں دیکھے تفصیلی بیان میں جن چیزوں کا ذکر آیا ہے۔ اس کو مسعود حسن رضوی ادیب نے اکٹھا کر کے لکھ دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اس بیان میں کھیل کے سامان کا ذکر جگہ جگہ آیا ہے۔ ذیل میں وہ متفرق چیزیں یکجا کر کے مناسب ترتیب سے پیش کی جاتی ہیں۔

زنانے کپڑوں کے بیش قیمت، زرنگار کئی سو جوڑے پریوں کے لیے سلمے ستارے کے کارچوبی پر اور ایسی پرزر پوشاکیں جن پر نگاہ نہ ٹھہرتی تھی۔ ڈیڑھ سو گلدستے اور اتنی ہی مقیشی چھڑیاں۔ دیووں کی پوشاکیں اور مقوے کے چہرے۔ بادشاہ، ملکہ، وزیروں، امیروں، نجومیوں، پنڈتوں، اور خواجہ سراؤں کی پوشاکیں پچاسوں خلعت، دو مقابل فوجوں کے لیے سیکڑوں وردیاں اور ہتھیار، ستوانسہ، زچہ خانہ، چھٹی، مانجھا، سانچق، مہندی، بارات کی تقریبوں اور جلسوں کا شاہانہ سامان چھٹی کے جلوس میں آگے آگے نوبت بجتی ہوئی اور ان کے بعد عملہ، چوبدار، برچھی والے بھالے والے۔ بان دار، خاص بردار، کوئی ہزار آدمی۔

چھٹی کے سامان میں بچے کے لیے طلائی پالنا، طلائی پلنگری سو کشتیوں میں زیور اور کھلونے سب طلائی جواہر نگار مینا کار بھاری بھاری کرتے ٹوپیاں اور بچے کے ماں باپ کے لیے بیش قیمت خلعت، مرگ مار

نے کی رسم کے لیے۔ طلائی سینی اور طلائی چوکی متفرق اشیا میں کارچوبی مسند، سلطانی بانات کا سوچوبوں کا بہت بڑا نمگیرہ، سنگ مرمر کا چبوترہ اور اس کا نگی تلوار کا زینہ۔

مصنوعی چیزوں میں صحرا، پرستان، محل، سیب کا پھل دار درخت، ابرق کا بنا ہوا مکان اور ایک قلعہ جس کی فصیلوں پر توپیں چڑھی ہوئی تھیں اتنی چیزوں کا تو اقتدار الدولہ نے نام لے لیا ہے۔ اگر ساز و سامان کی پوری تفصیل لکھتے تو ایک دفتر تیار ہو جاتا۔'' (90)

## عهد شاهی میں رهس کا دوسرا جلسه

پہلے جلسے کا مختصراً ذکر کرتے ہوئے سرور لکھتے ہیں:

''دفعتاً اور مرد و زن کا نصیب یار ہوا۔ دوسرا جلسہ تیار ہوا۔ وہ اس سے بہتر ہوا عجب چاشنی کا قند مکرر ہوا۔ خیال کیجیے، مقام غور کا ہے۔ یہ کام کسی اور کا ہے۔ کس قدر جلد یہ کارخانہ درست ہوا۔ ایسی بات کسی کے کان میں آئی ہے۔ ہتھیلی پر سرسوں جمائی ہے۔'' (91)

سرور کے اس بیان سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ پہلا جلسہ تیار ہونے کے کچھ ہی دنوں بعد اسی سال کے اندر یہ دوسرا جلسہ پیش کیا گیا۔ اس جلسے میں واجد علی شاہ کی مثنوی افسانۂ عشق سے پلاٹ لے کر ڈرامہ پیش کیا گیا۔

صفیر لکھنوی لکھتے ہیں:

رہس دونوں تیار شہ نے کیے　　جو قصے سمائی تھے دکھلا دیے (92)

دونوں رہسوں کا ذکر ایک ساتھ کرنے سے بھی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں جلسوں کے درمیان بہت کم وقفہ تھا۔ اس سے سرور کے بیان کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے۔

صفیر ایک جگہ اور لکھتے ہیں:

پسند آئی وہ مثنوی اس قدر

کہ پڑھنے لگے لوگ شام و سحر

مگر شاہ نے یہ تکلف کیا — بنایا رہس بھی اسی حال کا

کیا تھا جو کچھ مثنوی میں بیاں — دکھادی وہ سچ کرکے سب داستاں

ملازم ہوئے طفل و پیر و جواں — ملازم ہوئیں سیکڑوں لولیاں

ہراک گل رخو گلبدن ان میں تھی — خطابی مگر سیم تن ان میں تھی

کوئی ان میں طاؤس جادو بنا — کوئی آدمی شکل آہو بنا

کئی شاہزادے کئی دیو تھے — نہ تھے دیو رستم و گیو تھے

کئی عورتوں کے پری تھے خطاب — پئے امرداں مشتری تھے خطاب

کوئی سروقامت تھی سروسہی — کوئی ان میں تھا تاجدارے سہی

کسی کا تو بدرالدجیٰ نام تھا — کوئی ماہ پیکر دل آرام تھا(93)

صفیر کے اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرا جلسہ مثنوی افسانہ عشق سے ماخوذ ہے۔ کیونکہ سیم تن، طاؤس جادو، مشتری، سروسہی، بدرالدجی، ماہ پیکر، یہ اس مثنوی کے افراد ہیں۔ عظمت علی نامی لکھتے ہیں:

''1968ء میں مزاج حضرت کا مصروف تماشائے رہس ایجادی طبعی ہوا اور دل لگی، سہو محو ہونے کا سامان بندھا، خود بدولت نے ایک مثنوی چونچلوں بھری کہی اور اس میں حکایت طبع زاد غزالہ و سیم تن اور خورشید شاہ و ماہ پیکر کی منظوم کی پھر اس نقل کو اصل کیا کہ سارا جلسہ، لوازے اس کے، حقیقت دیو پری، فقیر جوگی، وزیر بادشاہ کھیرا اور اینڈا، باغ و پہاڑ، زچہ خانے اور چھٹی وغیرہ کا ہو بہو ویسا ہی بنوایا اور سارا عملہ اس کا جز و کل نوکر رکھا گیا۔ اس کے دو رہس قرار پائے۔ بڑا رہس حیدری رنڈی چیکلے والی کو دیا اور چھوٹا رہس مستقیم الدولہ الہیا خان کو ملا۔''

نامی کے اس بیان کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''نامی کے اس بیان سے غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ واجد علی شاہ نے ایک ہی مثنوی میں غزالہ اور سیم تن کا قصہ نظم کیا اور اسی ایک قصے کے دو رہس قرار دیے گئے مگر حقیقت یہ ہے کہ غزالیہ اور سیم تن کے قصے دو مختلف مثنویوں میں بیان کیے گئے ہیں اور ان کے دو مختلف رہس تیار کیے گئے ہیں۔'' (94)

ایک جلسے کا ذکر امانت لکھنوٴ نے بھی شرح اندر سبھا میں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سرخ دوپٹا بھاری محفل میں تنتا ہے شفق کا جواب بنتا ہے جس میں سے نور چھنتا ہے۔ زہرہ خصال، مشتری جمال کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتے ہیں......... مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے، میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔'' (95)

یہاں امانت کا یہ کہنا کہ ''میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔'' اس بات کو ظاہر کر رہا ہے کہ یہ بھی مثنوی افسانہ عشق کی بات کہہ رہے ہیں، کیوں کہ واجد علی شاہ کی مثنویوں میں بھی ایک مثنوی ہے جو میر حسن کی مثنوی سحر البیان کی بحر میں لکھی گئی ہے۔

اس جلسے کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''نامی کے قول کے مطابق مثنوی افسانہ عشق کا جلسہ 1268ھ میں تیار ہوا مگر بعض قرینوں کی بنا پر اوپر لکھا جا چکا ہے کہ یہ جلسہ 1267ھ میں تیار ہو چکا تھا۔ اسی سال شعبان کے مہینے میں بادشاہ کی دوسری شادی اپنے وزیر کی صاحبزادی سے اور ذی الحجہ کے مہینے میں دو شاہزادوں کی شادیاں بڑی دھوم سے ہوئیں۔ قیاس کہتا ہے کہ ان شاہانہ تقریبوں میں ناچ رنگ کی محفلوں کے ساتھ رہس کا یہ نیا جلسہ بھی ہوا اور معززین شہر کو جو ان تقریبوں میں شریک تھے، پہلے پہل شاہی رہس کا جلسہ دیکھنے کا موقع ملا۔'' (96)

عہد شاہی کے دوسرے رہس کے ساز و سامان کے بارے میں سرور، نامی اور صفیر نے تھوڑا لکھا ہے جس سے ہلکا سا اندازہ ہو جاتا ہے۔ سرور لکھتے ہیں:

''لباس پرزر یعنی جوڑے رنگیں، بنت گوکھرو، لچکا لگا، چٹکی کی نور، مسالے کی کرتی، انگیا، پاجامے سوسوگز اطلس کے مغرق بہت بھاری۔'' (97)

نامی اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''سارا جلسہ لوازمے اس کے، حقیقت دیو پری، فقیر و جوگی، وزیر و بادشاہ، کھپر اور اینڈوا، باغ اور پہاڑ، زچہ خانے، چھٹی وغیرہ کا ہو بہو ویسا ہی بنوایا۔ لاکھوں کی تیاری ہوئی۔ پریوں کی پوشاک زریں، کارچوبی بہت کچھ لگ کر بنی عمدہ زیور بنا۔'' (98)

پھر رہس کا قصہ بیان کرنے کے بعد لکھا ہے:

''سارا اس کہانی کا بیان ذرہ ذرہ مع سامان حضرت نے بنوایا۔ ہو بہو نقل کو اصل کر دکھایا، جنگل اور پہاڑ، شکارگاہ طلسمی اور جن و پری، جادو کا حوض، طوطے کا جوڑا، فقیر، بیابان، سارا پرستان بنوایا۔ سب موجود کیا۔ صاف نقشہ اس کا اتارا۔'' (99)

اس رہس کے ساز و سامان کے بارے میں صفیر لکھنوی لکھتے ہیں:

عجب ان کے زیور جواہر کے تھے — پری کے لیے پر جواہر کے تھے
مزین سراپا تھے سب مرد و زن — جواہر کے اس کھیل میں تھے ہرن
کوئی ان میں تھا شاہ کوئی وزیر — رہس میں بھی تھا پر جواہر سریر

ان بیانوں سے اس جلسے کے اداکاروں کی پوشاکوں کی نوعیت اور ان کے زیور کے علاوہ کھپر، اینڈوا، باغ، جنگل، پہاڑ، طلسمی، شکارگاہ، جادو کا حوض، طوطے کا جوڑا، بیابان و پرستان، جواہرات کے پر، جواہرات کے ہرن اور مرصع تخت کے بارے میں کسی قدر معلومات ہو جاتی ہے۔

اس رہس کے جلسے کے ساز و سامان کے سلسلے میں جگہ جگہ باغ جنگل اور پہاڑ کا نام بھی آیا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کی حقیقت بھی بیان کی جائے۔ سرور کا ایک بیان

قطع برید کے بعد پیش کیا جاتا ہے جس سے ان چیزوں کی حقیقت سامنے آجائے گی۔

''ایک باغ تازہ دیانت الدولہ بہادر کی معرفت بنوایا، کیا کیا رنگین گل کھلایا ہے، گل و بار ہر دم تیار نہیں معلوم ہوتا ہے کہ کس فصل میں پھولتے پھلتے ہیں۔ سرو شمشاد دیکھ کر خجل ہیں۔ غیرت سے پابہ گل ہیں.......... جو بار جس شاخ میں پختہ یا خام ہے۔ نہ ہوا کا ہوا خواہ نہ حرارت آفتاب کا کچھ کام ہے...... بہار جاودانہ ہے...... خزاں کا خوف و خطر نہیں صیاد کیسا باغبان کا گزر نہیں...... گلشن دوراں میں ہزار خزاں آئے جائے۔ دخل کیا جو اس کا اونگھا میلا کر سکے۔ یا پتی مرجھائے۔ ہر ہر شاخ طائران جلوہ گر، ایک سے ایک بہتر گویا بولا چاہتے ہیں، منقار بستہ باغ کی صفت میں کھولا چاہتے ہیں۔ نہ پیڑوں پر بیلے کی ضرورت نہ کیاریوں میں پانی کی احتیاج نہ وہاں کے جانوروں کو مرگ کا خوف نہ زندگانی کی احتیاج حسن و خوبی میں فرد ہیں۔ جوڑا نہیں ملتا۔ بےنظیر ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ طایر تصویر ہیں، نہ خواہش دانہ، نہ کاہش دام، نہ قید قفس سے سروکار ہے۔ باغ کی زینت میں الجھے ہیں، بے مدد غیر جنبش دشوار ہے۔''(100)

''ایک طرف جنگل ہے.......... درخت گنجان جڑ تحت الثریٰ میں، سرا ہمسرے آسمان۔ کہیں چھنڈیاں، کہیں جھاڑیاں، کسی طرف ٹیلا ٹیکرا، کہیں پہاڑ یا کوئی پہاڑ بلند۔ رشک کوہ الوند، اس میں غار ہے۔ نالۂ عاشق زار وہاں سے آتا ہے۔.......... کوسوں سنسان ہے، سیر گاہ نبی جان ہے۔ کہیں وحش کسی جا طیر ہیں۔ پرندے سرگرم ہیں۔ ہرن خوش چشم، صاحب جمال ہیں.......... جست و خیز کم کرتے ہیں مگر چتونوں سے پیدا ہے کہ اپنے سائے سے رم کرتے ہیں.......... بھاگنے والے بڑے ہیں ثابت قدمی کے باعث محو تماشا کھڑے ہیں۔ شیر اس طرح کا مہیب اگر غصے میں ڈکارے یا غرائے۔ سید چرخ روبہ بازی کرنے لگے...... گلے میں زنجیر

نہیں کھلے بندوں اسیر نہیں۔ اصالت کی خوبی دیکھیے آہو گر نہیں۔ اس جنگل
کے درو بام انسانوں سے رام ہیں .......... کھانے پینے کی چیزیں ان پر
حرام ہیں جنگل سر سبز انتہا کا دلچسپ، فرحت افزا ہے، صحرا وسیع پر فضا، دل
کشا ہے۔ اس کی نہریں از خود رفتہ، سہو محو کھڑے ہیں۔ نہ کھاتے پیتے ہیں۔
نہ جاگتے ہیں۔ نہ سوتے ہیں۔ ستون کی طرح قدم زمین میں گڑے ہیں۔
نہ حرص ہے نہ آز ہے، نہ بول ہے نہ براز ہے۔ ہوا کھا کے پانی کی خواہش
نہیں رکھتے اپنے مقام سے جست و خیز نہیں کرتے۔ یہ حکایت نادر روزگار
ہے دستی آب و تاب پر ان کی رونق کا دارومدار ہے۔ طلسم کی کیفیت ہے یہ
معاملہ دونا ہے سحر سامری کا صاف نمونہ ہے۔" (101)

سرور کے اس بیان پر اگر غور کیا جائے تو یہ غلط فہمی ہونے کا امکان قوی ہو جاتا ہے
کہ سرور نے اپنی عادت کے مطابق اپنے خاص اسلوب میں کسی واقعے کے باغ اور
جنگل کا مبالغے کے ساتھ نقشہ کھینچا ہے لیکن تھوڑی سی توجہ کے بعد یہ صاف ظاہر ہو جاتا
ہے کہ باغ اور جنگل دکھانے کے لیے مختلف قسم کے مصنوعی درخت، طیور جانور اور پہاڑ
وغیرہ بنا کر کھڑے کر دیے تھے۔

یہ بات صفیر کی اس بیت سے بھی ظاہر ہوتی ہے:

کوئی ان میں طاؤس جادو بنا کوئی آدمی شکل آہو بنا (102)

اس معاملے میں واجد علی شاہ قدیم ہندوستانی اسٹیج کا صاف صاف تطبع کرتے
ہیں۔ کیوں کہ ہندوستان کے قدیم ڈراموں میں بھی بانس کے ڈھانچوں پر چٹائیاں،
کپڑا یا کھال منڈھ کر رتھیں، پہاڑ، گاڑیاں ہاتھی، گھوڑے اور دوسرے جانور بنا کر اسٹیج
پر پیش کیے جاتے تھے۔ ان کے بنانے میں موم، لاکھ، ابرق، اون اور درختوں کی کھال
سے کام لیا جاتا تھا۔ عورتیں مٹی، لاکھ لکڑی سے بنائی جاتی تھیں اور انہیں چلتا ہوا دکھانے
کے لیے ان میں ڈوری باندھ کر پردے کے پیچھے سے کھینچتے تھے۔ آدمی بھی جانوروں کی
کھال پہن کر جانور بنتے تھے۔ (103)

# عہد شاہی میں رہس کا تیسرا جلسہ

اس کے بارے میں زیادہ تفصیلات معلوم نہیں ہوتیں۔ صرف اتنا معلوم ہو پاتا ہے کہ واجد علی شاہ کی مثنوی بحر الفت سے ماخوذ ہے۔

واجد علی شاہ کی تصنیف ''عشق نامہ منظوم'' سے پتہ چلتا ہے کہ مثنوی افسانہ عشق کے جلسے کے کچھ عرصہ بعد اس کے جلسے کی تیاری شروع کر دی گئی تھی۔

اوپر یہ بتایا جا چکا ہے کہ واجد علی شاہ نے اٹھارہ برس کی عمر میں یہ تینوں مثنویاں کہی تھیں۔ بادشاہ ہونے کے کچھ عرصہ بعد انھوں نے ان تینوں مثنویوں پر نظر ثانی کر کے اور ان کے قصے میں بہت کم اور زبان میں بہت زیادہ تبدیلیاں کر کے ان کو شائع کروایا۔ (104) اس وقت جلال لکھنوی کے والد حکیم اصغر علی خاں شاہی داستان گو تھے۔ انھوں نے ان تینوں کو نثری داستانوں میں ڈھالا۔

لہذا مثنوی بحر الفت کی داستان قصہ ماہ پروین و مہر پرور کے دیباچے میں اصغر علی خاں لکھتے ہیں:

> ''ان دنوں رہس ماہ پروین و مہر پرور کا بہت اشتیاق سے حضرت سلطان عالم ملاحظہ فرماتے ہیں۔ اس خاکسار کے خیال میں آیا تو دونوں رہسوں کی داستان تو بنا چکا ہے۔ اس کی بھی داستان بنا کر پیش کش ملازمان شاہی کرے۔'' (105)

وہ مثنوی افسانہ عشق کی داستان یعنی قصہ ماہ پیکر و سیم تن کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''ایک روز رہس مبارک میں جو مشتری بنتے ہیں۔ وہ اس حقیر کے پاس آئے اور کہا کہ ............ بطرز داستان کے گفتگو مشتری کی درست کر دیجیے تو بڑا احسان ہوگا۔''

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت مکالموں میں نثر کا استعمال ہوتا تھا۔ کیوں کہ داستان کی طرز میں جو گفتگو لکھی جائے گی وہ ظاہر ہے کہ نثر میں ہوگی۔

اس تیسرے جلسے کی تفصیل نہ معلوم ہونے کی وجہ سے اس میں استعمال کیے گئے ساز و سامان کا بھی کچھ پتہ نہیں۔ لیکن قیاس کہتا ہے کہ عہد شاہی کے دوسرے رہس جس ساز و سامان کے ساتھ پیش کیے گئے اس میں بھی قریب قریب ان ہی کا استعمال ہوا ہوگا۔

اندر سبھا امانت پر واجد علی شاہ کے اس رہسوں، یعنی ولی عہدی اور شاہی کے رہسوں اور مثنویوں کے رہس ناٹکوں کا بہت اثر پایا جاتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ امانت کا گزر واجد علی شاہ کے دربار تک نہیں تھا۔ لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ جب شاہی دربار میں یہ تمام جلسے ہو رہے تھے۔ اس وقت امانت لکھنؤ میں موجود تھے اور بادشاہ کے ساتھ ساتھ عوام میں بھی رقص و موسیقی کی مرغوبیت انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔

پھر یہ کہ شخصی حکومتوں میں بادشاہ پر رعایا کی نظریں لگی ہوتی ہیں۔ اس کی تمام سرگرمیوں کی ''الناس علی دین ملوکھم'' کے بہ موجب وہ پیروی بھی کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ان حالات میں کیوں کر ممکن ہوسکتا ہے کہ امانت اسی زمانے میں لکھنؤ میں رہیں اور درباری سرگرمیوں سے مطلع نہ ہوں۔ امانت نے اگر ان جلسوں کو خود نہیں بھی دیکھا تو ان کی دھوم ضرور سنی ہوگی۔ کیوں کہ اس وقت دربار میں جو کچھ بھی ہوتا تھا آن کی آن میں سارے لکھنؤ میں پھیل جاتا تھا اور اسی سے متأثر ہو کر اندر سبھا کی تخلیق کی طرف ان کا ذہن گیا۔

ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں:

> ''امانت نے رہس مبارک کی شہرت اس کے ناچ گانوں کے چرچے اور اپنے عہد کے تفریحی تصورات اور رجحانات کو مدنظر رکھ کر اپنی تخلیقی قوت سے ایک ایسا جلسہ ترتیب دیا جس میں اس عہد کے عام ناظر یا تماشائی کی تسکین کا سامان ہو۔'' (106)

اور سب سے بڑھ کر یہ کہ امانت نے شرح اندر سبھا میں رہس کے بارے میں جو لکھا ہے اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ امانت رہسوں کی تفصیل سے واقف تھے۔ اس سے دلچسپی بھی رکھتے تھے اور متاثر بھی ہوئے تھے بغیر متاثر ہوئے ان رہسوں کا اتنا صحیح نقشہ نہیں

کھینچ سکتے تھے۔ وہ شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں:

''صل علی کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا ہے بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا ہے۔ سب حسین حسن میں شہرہ آفاق ہیں۔ پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں طائفہ حسیناں تعصب سے بری ہے۔ جو دلبر ہے وہ حیدری ہے۔ پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں۔ حضرت کی چیز گاتی ہیں۔ رقص کا انداز دکھاتی ہیں۔ زہرہ کو وجد میں لاتی ہیں...... پریوں کا عجب انداز ہے کہ ادا پر جن کو ناز ہے۔ جواہر نگار سب کے پر ہیں۔ مرصع چوٹیاں بالائے سر ہیں۔ رنگ سیم تنوں کے گرمی صحبت سے کندن کے مانند دمکتے ہیں۔ افشاں کے ستارے ناچ کی چھل بل میں تاروں سے دہ چند چمکتے ہیں۔ پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے۔ بیل گوکھروں چٹکی کرن کی وہ بوچھار ہے۔ نازنینوں کو پوشاک کا بھار سنبھالنا دشوار ہے۔ حسینوں کا ناچ توڑوں کا تار سونے چاندی کے گھنگروں کی جھنکار پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالہ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستے لیے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشم فلک کو بھول جاتا ہے۔ سرخ دوپٹہ بھاری محفل میں تنتا ہے۔ شفق کا جواب بنتا ہے۔ جس میں سے نور چھنتا ہے۔ زہرہ خصال مشتری جمال کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتے ہیں۔ گویا کہ برج آتشی سے ستارے چمک چمک کر باہر آتے ہیں۔''(107)

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ امانت کے پیش نظر رقص و موسیقی سے پر یہی رہس تھے جن کی بنیاد پر ان کی جودت طبع اور قدرت تخیل نے اندر سبھا کی عمارت استوار کی اور ڈرامائی نمائش کی طرح ڈالی۔ اس بیان میں امانت کا یہ کہنا ''پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالہ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستے لیے ہوئے ناچنا۔'' واجد علی شاہ کے مذکورہ بالا رہس کی

ابتدائی ہدایات سے بہت مطابقت رکھتا ہے۔

اگر امانت کے ذہن میں اندر کی سبھا پریوں سے سجانے کا خیال واجد علی شاہ کی تخلیق کردہ پریوں اور ان کے درمیان ان کی شخصیت کی وجہ سے پیدا ہوا۔ تو فوق فطری عناصر کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا خیال ان ہی مثنویوں کی ڈرامائی پیش کش کی وجہ سے پیدا ہوا۔ (اوپر ان مثنویوں کے تفصیلی بیان میں ان کی پیش کش کی تاریخ جو دی گئی ہے ان سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ تینوں مثنویاں اندر سبھا سے پہلے پیش ہو چکی تھیں)

## واجد علی شاہ کے جوگیا میلے

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

"واجد علی شاہ کی پیدائش کے وقت جوتشیوں نے زائچہ دیکھ کر بتایا تھا کہ اس بچے کی قسمت میں جوگی ہونا ہے اور طالع کی یہ نحوست اس طرح دور ہو سکتی ہے کہ یہ بچہ ہر سال گرہ کے موقع پر جوگی بنا دیا جایا کرے۔ جوتشیوں کی اس ہدایت کے مطابق بچے کی والدہ ہر سال اسے اس کی پیدائش کے زمانے یعنی ساون کے مہینے میں جوگی بنایا کرتی تھیں۔" (108)

ادیب کے اس قول کی تصدیق مصنف آفتاب اودھ کے یہاں سے بھی ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"مشہور ہے کہ میلہ اس وجہ سے مقرر ہوا تھا کہ حضرت بادشاہ کی والدہ ماجدہ یعنی جنابہ ملکہ کشور صاحبہ نے ان کی سالگرہ میں اولاً بہ ایام طفولیت کو پوشاک جوگیانہ پہنائی تھی اسی بنا پر ایام سلطنت میں ہر سال یہ میلہ عام بہ لباس جوگیانہ قرار پایا تھا۔" (109)

منشی نول کشور لکھتے ہیں:

"واجد علی شاہ کی چھٹی کی آرزو پر ان کی ماں نے لڑکپن میں جوگیانہ لباس پہنایا تھا۔ اس کی سال گرہ اسی لباس سے ہوتی تھی۔ بادشاہ نے عہد

سلطنت میں میلہ قرار دیا۔'' (110)

واجد علی شاہ کی والدہ یہ رسم محل کے اندر سادہ طریقہ سے ہر سال ادا کرتی تھیں۔ واجد علی شاہ ولی عہد ہوئے تو کئی باغات تیار کروائے، ان میں ایک کا نام حضور باغ تھا۔ یہ بہت روپیہ صرف کر کے تیار کروایا گیا تھا۔ اس میں نہریں، چشمے، فوارے جگہ جگہ تھے۔ بہت سارے سنگ مرمر کے مجسمے اور گلدستے نصب کروائے گئے تھے۔ جگہ جگہ سنگ مرمر کی چوکیاں بچھائی گئی تھیں۔

اس میں شہتوت کا ایک بہت بڑا اور گھنا درخت تھا۔ جس کے نیچے سنگ مرمر کا چبوترہ بچھا ہوا تھا۔ ہر جمعہ کو اس درخت کے نیچے پریوں اور گویوں کا مجمع ہوتا تھا۔

اسی حضور باغ میں ولی عہد نے جوگی بننے کی سالانہ رسم کو ایک جشن کی صورت میں منانا شروع کیا۔ واجد علی شاہ ''پری خانہ'' میں لکھتے ہیں:

''جوگیوں کا خاص امتیازی ساز و سامان میرے جسم پر تھا.........
معشوقہ خاص اور نواب سکندر محل جوگن بنی تھیں۔ ان کا ہاتھ میں نے اپنے بغل میں دبا لیا تھا۔

ہم تینوں کے جسم پر بنارسی چادروں کی گاتیاں لپٹی ہوئی تھیں اور چہرے پر جلے ہوئے موتیوں کی خاک ملی ہوئی تھی۔ بال پریشان جن کی خوشبو سے سارا باغ معطر تھا۔ کانوں میں گوشوارے اور گلے میں موتی کی مالائیں۔ اس محفل مدہوشی کے حاضرین میں مصاحب ملازم ارباب نشاط وغیرہ موجود تھے۔

میں دونوں جوگنوں کے ہاتھ میں ہاتھ دیے اس مجمع سے جہاں ایک شور بپا تھا۔ تیزی سے گزر گیا۔

جو بھی اس منظر کو دیکھتا ہے سمجھتا ہے پرستان کا ایک سحر ہے۔ ابھی دن باقی تھا کہ سب اس حالت میں باغ کے ایک گوشہ کی طرف چل پڑے اور شام کے قریب وہاں پہنچے۔ جادو نواز مطربوں نے خیال۔

نہ کرسانوریا سے یاری      میں جوگن بھئی رے

کا راگ گانا شروع کیا اور خوب داد موسیقی دی۔ اسی وقت جوگی بیراگن پر تکیہ کر کے دایاں پیر بائیں ران پر رکھ کر دلبروں اور مست شیروں کی طرح بیٹھ گیا۔ رانوں اور سینہ کی کرتی، سڈول شانوں اور چمکدار رخساروں کا حال کیسے بیان کیا جائے۔ جو بھی دیکھتا عش عش کرتا تھا۔ دونوں جوگنوں کا عجب رنگ تھا وہ انگور کی بیلوں کے سائے میں محو رقص تھیں۔

شام کو جب سورج ڈوبا اور چاند نکل آیا جوگی یکا یک اپنی نشست سے اٹھ کر اپنے تمام ساز و سامان کے ساتھ چل پڑا اور نہر کے اوپر رفعت منزل پر مقام کیا۔ نور مہتابیاں روشن کر دی گئیں اور مختلف قسم کی مہتابیاں چھوٹنے لگیں۔'' (111)

واجد علی شاہ آگے لکھتے ہیں:

''مہتابیاں روشن ہوئیں۔ آتش بازی چھوٹنے لگی۔ ایک گھڑی رات گزری تھی کہ جوگی جی پر کنھیا کی حالت نمایاں ہوئی اور وہ طرح طرح کے جلوے دکھانے لگے۔ پہلی جھانکی کی صورت یہ تھی کہ چمپئی رنگ کا بہت مہین زرنگار مسالے دار دوپٹہ کمر سے لپٹا ہوا اور دوسرا آنچل منہ پر جس سے پھول سے رخسار نمایاں۔ داہنا ہاتھ سر پر اور بایاں ہاتھ خم کیا ہوا کمر پر۔ دوسری جھانکی اس کے برعکس تھی۔ دوپٹے کا ایک آنچل داہنی جانب بغل کے نیچے لٹکتا ہوا۔ دوسرا منہ پر بایاں ہاتھ سر پر اور داہنا ہاتھ کمر پر یہ جلوے دیکھ دیکھ کر سب بے خود ہو رہے تھے۔ پری پیکر حسینائیں ناچنے گانے میں مصروف تھیں۔ جب آدھی رات گزر گئی تو یہ محفل برخاست ہوئی۔ کئی سال ساون کے مہینے میں یہ راگ رنگ کی محفل منعقد ہوتی رہی اور ہر سال نیا لطف اٹھتا رہا۔'' (112)

اس جوگیا جشن کا حال بے خود لکھنوی نے بھی اپنی مثنوی ''جلوۂ اختر'' میں

بہت تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مسعود حسین رضوی ادیب اس کا خلاصہ اپنی زبان میں یوں بیان کرتے ہیں:

''شاہی محفل میں شریک ہونے والے تمام لوگ بادشاہ کے حکم سے قیصر باغ میں جمع ہوئے۔ رہس کے طائفے آنے لگے۔ ان میں سلطانی رہس کی شان سب سے زیادہ تھی۔ اس کے ساتھ زرق برق وردیاں پہنے ہوئے خوش رو مسلح جوانوں کا ایک دستہ بھی تھا۔ رہس کی پریاں چہروں پر بھبھوت لگائے جوگنیں بنی ہوئی باغ میں داخل ہوئیں اوران کو ڈھونڈھتی پھریں۔ ایک ایک سے پوچھتی تھیں کہ ہمارا جان عالم کنھیا کہاں ہے۔ جب کہیں پتہ نہ لگا تو ان کی بے قراری بڑھنے لگی اور اضطراب کے عالم میں وہ بادشاہ کی ایک غزل گانے لگیں۔

ایک طرف پریاں اپنے کنھیا کو جوگنیں اپنے جوگی کو ڈھونڈ رہی تھیں۔ دوسری طرف خدام شاہی اپنے سلطان عالم کی زیارت کے لیے اور بادشاہ کے چیلے اپنے گرو کے درشن کے لیے بے چین ہورہے تھے کہ یکا یک حضرت جوگی کے بھیس میں نمودار ہوئے۔ زلفوں کی لٹیں کھلی ہوئی چہرے پر سچے موتیوں کی راکھ کا بھبھوت۔ گلے میں موتیوں کا مالا اور لال ڈوروں کی سیلی سر پر سلطان بند کانوں میں ہیروں کی بجلیاں، بدن پر سنجرفی جوڑا، جوگنیں جو اپنے کنھیا کو ڈھونڈھتی پھرتی تھیں۔ اب سمٹ کر جوگی جی کے گرد جمع ہوگئیں اور ''جگ جگ جیو رہو جان عالم'' اور ''جان عالم کی جے'' کے نعرے لگا کر خوشی کے مارے ناچنے گانے لگیں۔ رادھے رادھے کی دھوم مچ گئی۔ اس طرح ناچتی گاتی وہ سب جوگی جی کے ساتھ چلیں یکا یک جوگی جی پھر غائب ہوگئے اور جوگنیں ان کو پھر ڈھونڈھنے لگیں اتنے میں خبر ملی کہ جوگی جی شہنشاہ منزل میں رونق افروز ہیں۔ اتنا سنتے ہی جوگنوں کا پرا ادھر چل کھڑا ہوا۔ لیکن وہاں پہنچ کر کیا دیکھتی ہیں کہ اور سب تو حاضر ہیں مگر جوگی جی نہیں

ہیں۔اب ان کی بے قراری اور بڑھ گئی۔وہ ایک ایک سے اپنے جوگی کا پتہ پوچھ رہی تھیں اور لوگ انہیں تسلی دے رہے تھے کہ اتنے میں حضرت سلطان عالم محفل میں داخل ہو کے سلامی کی شکلیں چلنے لگیں۔ان کو دیکھ جوگنیں اپنا غم بھول گئیں اور خوشی کے عالم میں ناچنے گانے لگیں۔"(113)

ان جوگیا میلوں میں راس لیلا کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔

واجد علی شاہ نے اپنی کتاب "عشق نامہ" 1265ھ میں لکھی اس میں لکھتے ہیں:

"سال گزشتہ و پیوستہ جوگی بننے کی رسم میں معشوقہ خاص کے عوض قیصر بیگم اور سکندر محل کے عوض گلزار بیگم جوگن بنی تھیں۔"(114)

اس سے معلوم ہوا کہ 1264ھ اور 1263ھ میں بھی واجد علی شاہ نے جوگی بننے کی رسم دھوم دھام سے جشن کی صورت میں منایا۔یعنی ولی عہدی کے بعد عہد شاہی کے پہلے اور دوسرے سال بھی یہ جشن منایا گیا۔ابھی تک یہ جشن ایک ذاتی جلسے کی شکل میں منایا جاتا تھا جس میں قریبی عزیزوں اور خاص خاص مصاحبوں ہی کو شرکت کی اجازت تھی۔

1265ھ کے بعد سے 1269ھ تک ہمیں اس جشن کا کوئی نام و نشان نہیں ملتا۔ دراصل 1265ھ میں واجد علی شاہ زبردست بیماری کا شکار ہوئے۔اس بیماری میں ہر قسم کے ناچ گانے سے توبہ کر لی۔لہذا پری خانہ اجڑ گیا۔رہس ختم ہو گیا۔چونکہ جوگیانہ جشن کی خاص خصوصیت رقص و سرود تھی۔لہذا یہ بھی موقوف کر دیا گیا۔بادشاہ صحت یاب ہو کر پھر سے رقص و غنا کی طرف راغب ہوئے تو پھر ناچنے گانے والوں کو اکٹھا کرنے اور انہیں ناچ گانے کی تربیت دلوانے میں اور پھر سے رہس کے جلسے قائم کرنے میں دو تین سال گزر گئے اور اس طرح 1269ھ آ گیا۔

رقص و موسیقی کی محفلیں پھر سے جم گئیں تو واجد علی شاہ کو جوگیانہ جشن کا خیال آیا اور اس کا احیا کیا گیا تو اس کی آب و تاب بڑھا کر اسے میلے کی شکل دے دی گئی جس میں سارے شہر کو اس شرط کے ساتھ شرکت کی دعوت ہوتی تھی کہ ہر شخص گیروے رنگ کے کپڑے پہن کر آئے۔یہ میلہ قیصر باغ میں منایا جاتا تھا۔

واجد علی شاہ اس کے بارے میں خود لکھتے ہیں:

سنو اک ذرا بے وفاؤں کا حال — کہ بنتا ہوں جوگی میں ہر ایک سال
میری بیگموں سے بھی دو تین چار — نئی جوگنیں بنتی ہیں گل عذار
ہوئی سال ہجری کی جب بازگشت — بقدر ہزار دو صد شصت و ہشت

(مطلب 1268ھ کا سال ختم ہوا اور 1269ھ شروع ہوا۔)

وہ ساون کے دن موسم برشگال — جدھر دیکھیے سبزہ خرم نہال
دلوں میں عجب جوش پیدا ہوا — طرحدار جوگی ہویدا ہوا
میرے ساتھ جوگی بنے سب کے سب — ولی عہد ذی جاہ عالی نسب
وہ نواب صاحب و برجیس قدر — وہ جنرل جو ہیں حسن میں رشک بدر
تماشا ادھر راج بیگم کا جوگ — ادھر اچھے صاحب کے مشتاق لوگ
دیا حکم اس دن یہ میں نے نیا — کہ امسال تیاریاں ہوں سوا
زن و مرد و اطفال و برنا و پیر — چہ ادنیٰ چہ اعلیٰ بنیں سب فقیر
محل بیگمیں اور ازواج سب — اعزا امیر اور محتاج سب
یہی بھیس ہو اہل بازار کا — یہی جوگ ہو اہل دربار کا
ملازم ہوئے جتنے ہیں حق شناس — وہ بالکل فقیرانہ پہنیں لباس
کرے گا نہ جو یہ لباس اختیار — وہ زنہار میرا نہیں دوست دار
غرض ہوگیا سارا عالم فقیر — یہی رخت سب کو ہوا دل پذیر (115)

قیصر باغ کے اس جوگیانہ میلے کے بارے میں سرور لکھتے ہیں:

"1269 ہجری 11 شوال کی تھی کہ قیصر باغ میں میلہ مقرر ہوا گیروی پوشاک کا حکم گھر گھر ہوا کہ جو رنگین کپڑے پہنے وہ میلے کی سیر دیکھنے قیصر باغ میں آئے جس کے کپڑے سفید ہوں نکالا جائے۔ اتنا سیندور شہاب صرف ہوا کہ دوا کو میسر نہ ہوسکا۔ امیر فقیر جوان پیر ایک رنگ میں ڈوبا ہوا نظر آتا تھا۔ قیصر باغ یہ بہار دیکھ کر پھولا نہ سماتا تھا......

تین دن میلا رہا بڑا جھمیلا رہا۔ اس روز حضرت جوگی بنے رفقائے خاص
بروگی بنے۔ وہ جو بڑے بانکے ترچھے شہر کے وضع دار تھے جوگی جی کے
چیلے بنے ہوئے روبرو حضار تھے۔(116)

اس جوگیا میلے کے بارے میں بہت سے ہم عصر مصنفین نے لکھا ہے۔
مسعود صاحب ان بیانات کو ثبوت کے طور پر درج کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

''جو بیانات اوپر نقل کیے گئے ہیں وہ سب اس بات پر متفق ہیں کہ
جوگیا میلے کی بنیاد 1269ھ میں پڑی..... کمال الدین حیدر کے قلم سے
1271ھ کے جوگیا میلے کا جو بیان اوپر نقل کیا گیا اس میں فقرہ ''میلہ سلطانی
موافق'' انتظام سال گزشتہ و پیوستہ ہوا''

صاف بتاتا ہے کہ یہ میلہ 1269ھ میں شروع ہوکر 1271ھ تک
تین سال جاری رہا۔''(117)

قیصر باغ کے جوگیا میلوں کی ڈرامائی تاریخ میں بڑی اہمیت ہے کیوں کہ اس کا براہ
راست عوام سے رابطہ قائم ہوا۔ اس سے پہلے کی درباری ڈرامائی سرگرمیوں میں صرف
بادشاہ کے خاص عزیزوں، بیگموں اور مصاحبوں ہی کو شرکت کی اجازت تھی۔ لیکن جوگیا
میلے ہی ایک ایسا موقع فراہم کرتے تھے کہ جب ہر خاص و عام تمام قسم کی درباری و ڈرامائی
سرگرمیوں سے محظوظ ہوسکتے تھے اور جیسا کہ بے خود لکھنوی کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے۔
قیصر باغ کے جوگیا میلوں میں رہس کے پرستانی جلسے بھی منظر عام پر آئے اور ان ہی کے
توسط سے عوام میں ڈرامہ دیکھنے ان سے محظوظ ہونے اور پھر ڈرامہ کرنے کا شوق پیدا ہوا۔
شرر لکھتے ہیں:

''میلے کے زمانے میں صحبتوں میں شریک ہونے کی عام اہل شہر کو
اجازت ہوجاتی مگر اس شرط کے ساتھ کہ گیروے کپڑے پہن کر آئیں۔''

''جب قیصر باغ کے میلوں کا دروازہ عوام الناس کے لیے بھی
کھل گیا تو سارے شہر کے شوقینوں میں ڈرامے کا فن خود بخود ترقی

کرنے لگا۔'' (118)

اس میلے کی یہ شان تھی کہ عوام اسے دیکھ کر دیوانے ہو جاتے تھے اور دور و نزدیک میں ہر طرف اس کے چرچے ہوتے تھے۔ واجد علی شاہ لکھتے ہیں:

اٹھاتے ہیں کیا کیا مزے سامعین — بھلا ایسے ہوتے ہیں جلسے کہیں
عجب بزم حاصل ہے جس سے سرور — حقیقت میں آوازہ ہے دور دور
یہ سن سن کے لذت اٹھاتے ہیں لوگ — کہ مشتاق ہو ہو کے آتے ہیں لوگ
کیا ساری خلقت نے جلسہ پسند — ہوا شوق دل دیکھنے سے دوچند (119)

اس میلے سے متاثر ہو کر عوام جو ڈرامائی قسم کے جلسے کرنے لگے تھے اس کے بارے میں واجد علی شاہ لکھتے ہیں:

ہزاروں نے کی پیروی اختیار — دیے جلسے اپنی طرح پر قرار
نیا ناچ گانا نئی گفتگو — یہی جلسہ اب عام ہے کو بہ کو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح و شام — یہی کھیل اب کھیلتے ہیں مدام (120)

مختصر یہ کہ بہت جلد ان شاہی رہسوں کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی۔ ہر ایک کے دل میں ڈرامہ دیکھنے اور کرنے کا شوق پیدا ہو گیا۔ اسی وقت یعنی 29 جمادی الاول 1272ھ میں واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے۔ اب اودھ میں نہ جوگیا میلے رہے نہ رہس کے جلسے لیکن انھوں نے عوام کے دلوں میں جوش پیدا کر دیا تھا۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ اردو میں ڈرامے لکھے جانے لگے۔ انہیں کھیلنے کی تیاریاں ہونے لگیں اور ایک طرح کا عوامی اسٹیج وجود میں آ گیا اور اس عوامی اسٹیج کے لیے جو ڈرامے لکھے گئے ان میں سب سے پہلا ''اندر سبھا'' ہے۔ جس کے مصنف امانت لکھنوی ہیں۔ (121)

بہر حال یہی درباری روایتیں تھیں جو اندر سبھا کی تخلیق کی محرک بنیں اور یہی درباری ڈرامائی عناصر تھے جن سے نشو نما پا کر یہ پروان چڑھی۔ ان شاہی ڈرامائی سرگرمیوں نے عوام کے اندر ڈرامائی قسم کی چیزیں دیکھنے اور پیش کرنے کا جو شوق پیدا کر دیا تھا اسی نے امانت سے اندر سبھا لکھوائی اور دوسری سبھائیں لکھی گئیں۔

# حواشی

1۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء، ص25

2۔ صفدر آہ، ہندوستانی ڈرامہ، نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی، 1962ء، ص12-13

3۔ ایضاً، ص12-13

4۔ اے جی ریپ سن، ڈرامہ، (انڈین) انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجن اینڈ آتھکس، ایڈیٹرس، ہسٹنگر، مارس ریڈنگ، 1947ء، ص848

5. Ratha Kumud Mookerji, Hindu Civilisation, Bombay-1970, P-69

6. Macdonell-A.A., India's Past, Oxford, 1972, P-98

7. David. T. W., Rhys, Dialogues of The Buddha, London, 1899, P-5,7,9

8۔ انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا، ص1-32

9۔ ہندوستانی ڈرامہ، ص25-27

10۔ محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1971ء

11. wilson-H.H. Selected Specimens of the Theater of the Hindus, London, 1871, Preface XXIII

12۔ ہندوستانی ڈرامہ، ص35

13۔ ایضاً، ص230

14. Wilson. H.H., Selected Specimens of the Theater of the Hindus, London, 1871, P-xiviii)

15۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص241-242

16۔ گریش ترائیمبک دیش پانڈے، بھارتیہ ساہتیہ شاستر، ادھیائے دو، بمبئی، 1960ء، ص36
17۔ ایضاً، ص36
18۔ نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر، لاہور 1924ء، ص231
19۔ ہندوستانی ڈراما نیشنل بک ٹرسٹ دہلی، 1962ء، ص38
20۔ ایضاً، ص32-31
21۔ ناٹک ساگر، ص322-321
22۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص112
23۔ ناٹک ساگر، ص224
24۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص251
25۔ ایضاً، ص252
26۔ ایضاً، ص255
27۔ ناٹک ساگر، ص334
28۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص256
29۔ ہندوستانی ڈراما، ص29
30۔ ایضاً، ص30
31۔ ایضاً، ص30

32. Wilson-H.H., Selected Specimens of the Theater of the Hindus, London, 1871, PP IXVII.

33۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص260
34۔ ہندوستانی ڈراما، ص30
35۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص247
36۔ ہندوستانی ڈراما، ص36
37۔ ایضاً، ص261

38۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص291
39۔ ہندوستانی ڈراما، ص62
40۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص265
41۔ تفصیل کے لیے اے بی کیتھ کی کتاب 'دی سنسکرت ڈراما'' کا مضمون ''کیریکٹراسٹکس اینڈ اچیومنٹس آف سنسکرت ڈراما'' ملاحظہ فرمائیں۔
42۔ گپت دور حکومت 302 تا495ء میں جب برہمنوں کو سیاسی اقتدار حاصل ہوا تو سنسکرت زبان کا احیاء کیا گیا گپت خاندان کے جتنے راجا ہوئے سب کے سب برہمنوں اوران کی زبان کی سرپرستی کرتے رہے۔ ان کی نظر التفات ڈرامے پر بھی پڑی اوراس دور میں ڈرامے نے اتنی ترقی کرلی کہ اس دور کو سنسکرت ڈرامے کا عہد زریں کہا جانے لگا۔
43۔ بادشاہ حسین، اردو میں ڈرامہ نگاری، حیدرآباد دکن، 1935ء، ص74
44۔ سید وقار عظیم، آغا حشر اوران کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1978ء، ص52-53
45۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی منظر، ص393
46۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص50
47۔ ناٹک ساگر، ص352
48۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی منظر، ص95
49۔ عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء، ص40
50۔ عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1975ء، ص83
51۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص395-396
52۔ رام نرائن اگروال، سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا۔ پہلا ایڈیشن، دہلی، 1976ء، ص125
53۔ اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ص72
54۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی منظر، ص292-293
55۔ محمد حسین آزاد، سخندان فارس، ص158
56۔ رجب علی بیگ سرور، فسانہ عبرت، مطبع نجم العلوم، لکھنؤ، ص76

57۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص41
58۔ اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ص72
59۔ عبدالحلیم شرر، گزشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، 1971ء، ص228-227
60۔ اقتدارالدولہ، تاریخ اقتداریہ، قلمی، ص175
61۔ رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عبرت، تنظیم پریس لکھنؤ، 1957ء، ص13
62۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص63
63۔ ایک مشرقی بادشاہ کی خانگی زندگی (بہ زبان انگریزی) بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص65
64۔ ملاحظہ ہو بنی، ص319، محل خانہ شاہی، ص99
65۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص28
66۔ واجد علی شاہ، پریخانہ، ترجمہ تحسین سروری، رامپور، یوپی، 1965ء، ص21
67۔ ایضاً، ص58
68۔ ایضاً، ص61-60
69۔ ایضاً، ص66
70۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص73
71۔ پریخانہ، ص170-169
72۔ شری مد بھاگوت (اردو ترجمہ)، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص84-83
73۔ وشنو پران (انگریزی ترجمہ) صفحہ 533 فٹ نوٹ
74۔ ایضاً، ص534
75۔ گزشتہ لکھنؤ، ص136
76۔ واجد علی شاہ اختر، بنی، مطبع سلطانی، کلکتہ، 1294ھ، ص70-69
77۔ پری خانہ، ص، 132-120
78۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص111-108
79۔ 120-119
80۔ ابواللیث صدیقی، واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف، نقوش، (فروری، مارچ 1953ء

81۔ گزشتہ لکھنؤ، ص185
82۔ پری خانہ، ص24
83۔ ایضاً، ص181
84۔ واجد علی شاہ اختر، عشق نامہ منظوم، مطبع سلطانی، لکھنؤ، ص203-208
85۔ ایضاً، ص610-612
86۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص123
87۔ تاریخ اقتداریہ، ص281
88۔ عشق نامہ منظوم، ص610-611
89۔ یہ آنکھوں دیکھا بیان، تاریخ اقتداریہ کے سترہ صفحوں یعنی 265 تا 281 پر پھیلا ہوا ہے۔ اسی سے یہ ٹکڑے اخذ کیے گئے ہیں۔
90۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص73
91۔ فسانۂ عبرت، ص103
92۔ صفیر لکھنوی، آئین اختر، اودھ پریس، لکھنؤ، 1912ء، ص45-54
93۔ مثنوی آئین اختر، ص44-45
94۔ عظمت علی نامی۔ مرقع خسروی، 1286ھ، قلمی ورق 203ب، 4، 12 الف
95۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص153
96۔ امانت لکھنوی، اندرسبھا، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص179
97۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص157
98۔ فسانۂ عبرت، ص107
99۔ مرقع خسروی، ورق 205ب
100۔ ایضاً، ص205
101۔ فسانۂ عبرت، ص103
102۔ ایضاً، ص105
103۔ مثنوی آئین اختر، ص44

104۔ جی۔ بی۔ گپتا، ہندوستانی تھیئٹر، بنارس، 1954ء، ص78
105۔ حکیم اصغر علی خاں، داستان گوشاہی، قصہ ماہ پروین و مہر پرور، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص167
106۔ مسیح الزماں، امانت کی اندر سبھا، مقدمہ، ص12
107۔ شرح اندر سبھا مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص179-177
108۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص78
109۔ مرزا محمد تقی، آفتاب اودھ، قلمی، 75-1874ء، ص28
110۔ منشی نول کشور، تواریخ نادر العصر، ص126
111۔ پری خانہ، 1965ء، ص120-116
112۔ عشق نامہ فارسی، ص134-126
113۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص81-79
114۔ محل خانہ شاہی، ص130
115۔ عشق نامۂ منظوم، ص687 تا 689
116۔ فسانۂ عبرت، 102
117۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص198
118۔ گزشتہ لکھنؤ، ص104
119۔ عشق نامہ منظوم، ص611
120۔ عشق نامہ منظوم، ص611
121۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص200

◆❖◆

# دوسرا باب

# اندرسبھا کا تجزیہ

- اندرسبھا کا تجزیہ ادبی نقطۂ نظر سے
- اندر سبھا کا تجزیہ تھیئٹر کے نقطۂ نظر سے
- اندر سبھا بحیثیت غنائیہ

# اندرسبھا کا تجزیہ ادبی نقطۂ نظر سے

## اندر سبھا کی تعریف

یوں تو لفظ اندر سبھا کچھ معنوں میں ہندوستان میں بڑی مدت سے جانا جاتا ہے۔(1)
لیکن انیسویں صدی کے وسط سے اسے خاص طور پر ان ڈراموں کے نام کے لیے استعمال کیا
جانے لگا جن میں راجہ اندر کی سبھا دیو پریاں اور جوگن کے قصہ کو اسٹیج کیا جاتا۔
رفتہ رفتہ راجہ اندر اور اس کی سبھا کی قید ختم ہوگئی اور ہر اس ڈرامے کو اندر سبھا کہا
جانے لگا جس کے قصہ میں فوق فطری عناصر کی کارفرمائی ہوتی۔ یعنی جلد ہی لفظ اندر سبھا اسم
خاص سے اسم عام بن گیا۔

ڈرامے کے نام کے طور پر سب سے پہلے لفظ اندر سبھا کا استعمال امانت لکھنوی نے
اپنے اس ڈرامے کے لیے کیا جس کی تصنیف یکم اگست 1852ء کو مکمل ہوئی اور جو 14 جنوری
1854ء کو پہلی بار اسٹیج ہوا۔

امانت کے اس ڈرامے میں ڈرامائی عناصر کا تدریجی ارتقافنی لوازم کی تکمیل اور زور و
اثر بھی پایا جاتا ہے اور یہ اپنے عہد کی سماجی تہذیبی اقدار کی بھرپور عکاسی بھی کرتا ہے۔
لیکن اس کی اہمیت اس میں پوشیدہ ہے کہ اس کے ذریعہ ادب عوام کی ترسیل کا ذریعہ
بنا۔ اس سے پہلے تک صرف خواص یا پڑھے لکھے لوگ ادب سے لطف اندوز ہو سکتے تھے۔
امانت نے اندر سبھا میں ایسے عناصر کو اکٹھا کیا اور انہیں پیش کرنے کا ایسا طریقہ
اپنایا کہ اس سے عوام و خواص یکساں طور پر محظوظ ہونے لگے۔ انھوں نے اس کے قصہ کے

لیے بنیادی تصور اور کچھ کردار ہندو دیو مالائی اندر سبھا سے لیے اور کچھ قصہ و کردار اس زمانہ کی مشہور مثنوی سحر البیان و گلزار نسیم سے۔ انھوں نے اس کے مقام میں سنگل دیپ کے ساتھ اختر نگر کو بھی ملائے رکھا اور اس طرح اندر، گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کر کے محض دو تہذیبوں کو ہی نہیں یکجا کیا بلکہ اس میں غزل اور مثنوی کے ساتھ ٹھمری بسنت دوہے اور ہوری کو شامل کر کے اعلیٰ ادنیٰ، امیر غریب اور چھوٹے بڑے کو یکجا کر دیا۔

امانت نے اس کی پیش کش میں بھی ان ہی عوامی روایتوں کو پیش نظر رکھا جو برج اور اودھ میں بھانڈوں، بھکت بازوں، بہروپیوں اور رام لیلا و کرشن لیلا کے ذریعہ زندہ تھیں اور ان ہی شہری روایتوں سے اثر لیا جو مثنوی خوانی اور داستان گوئی کی نشستوں نیز مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جزو بنی ہوئی تھیں۔

یہ ایک مکمل منظوم ڈرامہ ہے جس میں مختلف قسم کے گانوں کے ساتھ ساتھ مکالمے بھی منظوم ہیں اور ان تمام اشعار کو اس دور کی مقبول عام راگ راگنیوں میں ادا کیا گیا ہے۔ ان راگ راگنیوں کے ساتھ رقص و موسیقی کے امتزاج نے اسے ایک نئے قسم کی محفل رقص و سرود بنا دیا ہے اور بقول وقار عظیم:

''یہ ساری انجمن آرائی ہی محض رقص و سرود کی خاطر ہے۔''(2)

شروع شروع میں کسی نے اسے مثنوی کا نام دیا کسی نے اوپیرا کہا اور کسی نے رہس بتایا۔ لیکن حقیقتاً یہ نہ مثنوی ہے نہ اوپیرا اور نہ ہی رہس البتہ یہ مثنوی اور رہس سے شعوری طور پر اور اوپیرا سے۔ غیر شعوری طوری طور پر متاثر ضرور ہے۔

اسے مثنوی سمجھنے کی ایک وجہ تو یہ ہوئی کہ اندر سبھا میں غزلوں اور گیتوں کو چھوڑ کر قریب قریب سارا قصہ مثنوی کے فارم میں ہے۔ پھر یہ کہ عام طور سے اس زمانے کی مثنویوں میں فوق فطری قصے بیان کیے جاتے تھے اور اندر سبھا کا قصہ بھی ایسا ہی ہے۔ لیکن یہ مثنوی سے قریب ہوتے ہوئے بھی مثنوی نہیں ہے۔

اسے اوپیرا سمجھ لینے کی بنیادی وجہ ہے اس کا منظوم ہونا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اوپیرا اپنی بعض نمایاں خصوصیات کے باعث ڈرامے کی ایک ایسی صنف ہے جو اردو کے ان منظوم

ڈراموں سے بہت مختلف ہوتی ہے۔

اگر اس نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جائے کہ جو ڈرامہ سر بسر رقص و سرود کے ذریعہ پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے (جیسا کہ نورالہی، محمد عمر صاحبان لکھتے ہیں) تو بھی اندر سبھا میں نثر کے تین چار جملے دو دو تین سطروں کے آگئے ہیں جو اسے بہر حال اوپیرا کی حدود سے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن یہ نثر نظم کے مقابلہ میں اس قدر برائے نام ہے کہ اندر سبھا بڑی حد تک نورالہی و محمد عمر والے اوپیرا کے نزدیک پہنچ جاتا ہے۔ مگر اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ امانت نے کبھی اوپیرا دیکھا ہو یا اس کی تفصیلات سن کر متاثر ہوئے ہوں۔

اندر سبھا کو اوپیرا سمجھ لینے کی ایک دوسری وجہ مصنفین ''ناٹک ساگر'' کا یہ بیان ہے جتنے اہل کار تھے سب کے سب اسی دھن میں لگے رہتے تھے کہ رنگیلے پیا کے لیے کوئی نیا سامان تفریح پیدا کریں۔ اس سلسلہ میں ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ نے مغربی تھیئٹروں کا نقشہ پیش کیا...... یہ وقت تھا کہ بمصداق، ''کل جدید لذیذ''، فرانس بلکہ پورا یوروپ اوپیرا (یعنی وہ ڈرامہ جو سر بسر رقص و سرود کے ذریعہ ادا کیا جاتا ہے) کا گرویدہ ہو رہا تھا۔ اس لیے واجد علی شاہ کے حضور میں جس فرانسیسی ڈرامہ کا ذکر آیا وہ اوپیرا تھا۔ ناچ گانا پہلے ہی ایک پسند خاطر چیز تھی۔ اس لیے ایسا ہوا کہ ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار ہو۔ قرعہ فال امانت کے نام پڑا۔ جنہوں نے 1270ھ میں اس فرض کو بوجہ احسن ادا کیا۔ (3)

سید امتیاز علی تاج نے صاحبان ناٹک ساگر کے اس بیان پر اتنا اور اضافہ کر دیا کہ ''موجودہ ڈرامہ نے اودھ کے نواب واجد علی شاہ کے قیصر باغ کی چہار دیواری میں جنم لیا۔'' (4)

ان بیانوں سے یہی نہیں کہ اندر سبھا کو بہت دنوں تک اوپیرا سمجھا جاتا رہا بلکہ اور بھی کئی غلط فہمیاں پیدا ہو گئیں جیسے

1۔ اندر سبھا اوپیرا کی نقل ہے یا اس کی طرز پر لکھی گئی ہے۔

2۔ یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں کھیلی گئی۔

3۔ پھر یہ کہ واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب بھی تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر انھوں نے ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

4۔ امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور ان ہی کی فرمائش پر اندر سبھا کی تخلیق کی۔ واجد علی شاہ کا کوئی فرانسیسی مصاحب تھا یا نہیں اس سلسلہ میں شرر اور مسعود حسن رضوی ادب اپنے تمام تحقیقی تجربات بروئے کار لاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کے دور میں بلکہ ان کی سلطنت ختم ہونے کے پچاس ساٹھ سال کے بعد تک بھی کوئی مورخ یا سوانح نگار یا تذکرہ نگار کہیں نہیں لکھتا کہ واجد علی شاہ کے دربار میں کسی فرانسیسی یا فرنگی کی رسائی تھی۔ وہ آگے لکھتے ہیں کہ نصیر الدین حیدر کے دربار تک تو کبھی کبھی کسی یوروپین کی رسائی ہو جاتی تھی مگر واجد علی شاہ کے عہد میں تو دربار کے آس پاس تک بھی ان لوگوں کا گزر نہیں ہوتا تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب اپنی اس بات کے ثبوت کے لیے لکھتے ہیں:

> ''کرنل سلیمن جو واجد علی شاہ کے عہد میں اودھ کا رزیڈنٹ تھا اور بادشاہ کے مزاج سے خوب واقف تھا اس نے ایک مرتبہ اپنے ایک نائب میجر برڈ کو واجد علی شاہ کے بارے میں لکھا کہ ''ان پر کسی یوروپین شخص کا اثر نہ کبھی تھا اور نہ کبھی ہوگا۔'' (5)

صاحبان ناٹک ساگر فرانسیسی یا کسی یوروپین شخص کی دربار شاہی میں موجودگی کی دلیل، اندر سبھا کی فرانسیسی اوپیرا سے مماثلت اور اس میں پردے کے استعمال سے دیتے ہیں۔ یہاں اوپیرا پر تھوڑی روشنی ڈالنا بے جا نہ ہوگا۔

مسعود حسن رضوی ادیب اوپیرا کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اوپیرا سولہویں صدی عیسوی کے آخر میں اٹلی میں ایجاد ہوا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ کسی کلاسیکی موضوع پر ایک کھیل لکھا جائے جو شروع سے آخر تک تکلم نما موسیقی کے ساتھ گایا جا سکے۔ ابتداء میں کوئی چالیس سال تک وہ درباروں اور محلوں کے لیے مخصوص رہا۔ پھر رفتہ رفتہ عوام میں مقبول ہوتا گیا اور غیر سنجیدہ عناصر اس میں دخل پاتے گئے اور ہر طرح کی عوام پسند راگنیاں موقع بے موقع اس میں شامل ہوتی رہیں۔ 18ویں صدی کے آخر تک یہ خرابیاں بڑھتی گئیں اور اوپیرا کا مقصد کمال موسیقی کے سوا کچھ نہ رہا۔'' (6)

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ جو ڈرامہ سراسر رقص وسرود کے ذریعہ پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔امتیاز علی تاج لکھتے ہیں کہ اوپیرا میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی ہے اور کسی قسم کے وقفہ سے کہیں اس کا تسلسل وربط بھی ٹوٹنے نہیں پاتا یعنی اول سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے۔

موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔اوپیرا یوں تیار ہوتا ہے کہ جب کوئی کہانی کسی ماہر موسیقی کے دل کو لگتی ہے اور اس کے واقعات میں اس کو امکان نظر آتا ہے کہ انہیں رنگا رنگ مگر مسلسل موسیقی کے ذریعہ پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ پہلے کسی شاعر سے تبادلہ خیال کر کے کہانی کے لیے ایسی مناسب بحور میں مکالمے لکھنے کی فرمائش کرتا ہے جو اس کے موسیقی کے تصور میں معاونت کر سکیں پھر اوپیرا کی اس تحریر پر جو ''لیبرٹو'' کہلاتی ہے بہت سے مناسب ترین ساز استعمال میں لا کر ایک ایسی مسلسل اور مربوط موسیقی مرتب کرتا ہے جس کی اونچ نیچ کہانی کے واقعات کے مطابق چلتی اور خوبی سے بدلتی ہے اور جس کے ساتھ ایکٹریا ایکٹروں کی آواز مل کر مطلوبہ تاثر سے موسیقی کا ایک سماں پیدا کر دیتی ہے۔

اندر سبھا کی موسیقی اس قدر مسلسل اور مربوط نہیں ہے بلکہ اس میں جدا جدا گانے تفریح میں اضافہ کرنے کے لیے جگہ جگہ چپکا دیے گئے ہیں جن سے یکسانیت ٹوٹتی ہے۔

جن ڈراموں میں گانوں کا یہ طور ہو انہیں یوروپ میں اوپیرا کے بجائے میوزیکل کامیڈی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔(7)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ اندر سبھا کا منظوم ہونا یا اس میں رقص وسرود کی بہتات اوپیرا کے اثر سے نہیں ہے۔

دوسرے یہ کہ اندر سبھا میں جو پردے استعمال ہوئے وہ اوپیرا کے پردوں سے بالکل مختلف تھے۔اندر سبھا میں پیچھے کی طرف صرف ایک پردہ تان دیا جاتا تھا تا کہ تماشا بینوں اور ایکٹروں کے درمیان پردہ ہو جائے۔ایکٹر تیار ہو کر اس پردہ کے پیچھے کھڑے ہو جائیں اور وقت آنے پر اسے اٹھا کر اسٹیج پر آجائیں۔اس میں کوئی ایسا پردہ استعمال نہیں ہوا جس میں ڈرامے کے مقامات سے متعلق مناظر بنے ہوں۔ جب کہ اوپیرا میں مختلف مناظر پیش

کرنے والے بیش قیمت پردے استعمال کیے جاتے تھے۔

اندرسبھا میں جو پردے استعمال ہوئے اس کے لیے کسی فرانسیسی کی رائے ضروری نہیں تھی، اس حد تک ہندوستانی ذہن بھی سوچ سکتا تھا۔ خاص طور سے اس لیے کہ سنسکرت ڈراموں میں بھی اس قسم کے لال پردے استعمال ہوتے تھے۔

اب رہی بات امانت کی کہ کیا وہ درباری شاعر تھے اور کیا اندرسبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی۔

اس سلسلہ میں ہم عصر تذکرے یا تاریخ میں ایسا کوئی اشارہ نہیں ملتا جس سے یہ قیاس کیا جا سکے کہ امانت واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ تھے اس کے علاوہ واجد علی شاہ نے اپنی تصنیفات میں اپنی زندگی کے واقعات کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ انھوں نے اپنے عشق و معاشقے کی تفصیل کے ساتھ ساتھ اپنی محلات میں سے کسی کا حاملہ ہونا، کسی شہزادے یا شہزادی کی پیدائش، بیماری، آزاری موت و زندگی، کسی فنکار یا ملازم کی تقرری، یہاں تک کہ اپنی شب و روز کی مشغولیت اور ذاتی زندگی تک کا ذکر صاف صاف کردیا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ انھوں نے اپنے محل میں کھیلے جانے والے کھیل تماشوں کے بارے میں چھوٹی سے چھوٹی اور بڑی سے بڑی تفصیل اپنی تصنیفات میں بیان کردی ہیں۔ لیکن اندرسبھا کا کہیں کوئی ذکر نہیں۔ انھوں نے کلکتہ میں اپنی کتاب ''بنی'' 1292ھ میں تصنیف کی۔ اندرسبھا اس سے بہت پہلے 1269ھ میں کھیلی جا چکی تھی اور بے انتہا مقبول ہو چکی تھی۔ اس کی پیروی میں سیکڑوں سبھائیں لکھی جا چکی تھیں اور لکھی جا رہی تھیں۔ یہ اگر واجد علی شاہ کے حکم یا ان کے ایما سے تیار کی گئی ہوتی یا قیصر باغ میں کھیلی گئی ہوتی تو اس کی مقبولیت اور شہرت کے پیش نظر ''بنی'' میں اس کا ذکر وہ ضرور کرتے خاص طور سے جب اس کتاب میں اسی قسم کی چیزوں کا ذکر ہے۔

امانت کے چھوٹے بیٹے، فصاحت نے مسعود حسن رضوی ادیب سے اپنے ایک بیان میں کہا کہ چھتر منزل کے قریب بارہ اماموں کی درگاہ سے امانت کو چالیس روپیہ ماہوار وظیفہ ملتا تھا۔ (8)

جب وہ ایک معمولی سے وظیفہ کا ذکر سکتے ہیں تو کسی درباری اعزاز کا ذکر کیوں نہ کرتے، مگر انھوں نے ایسا کوئی ذکر نہیں کیا۔

دوسرے یہ کہ امانت کے بڑے بیٹے لطافت دیباچہ دیوان میں لکھتے ہیں کہ

"امانت نے اپنے احباب کی فرمائش پر یہ قصہ لکھا۔"(9)

اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے نہیں بلکہ امانت کے احباب کی فرمائش پر لکھی گئی۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ امانت کے فرزندوں کو پوری اطلاع ہونا ضروری نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے تو امانت خود شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں کہ "تعریف بادشاہ وقت کی بھی لازم و واجب ہے کہ جس کے عہد معدلت مہد میں یہ کتاب اندر سبھا تصنیف کی گئی۔"(10)

امانت کے اس جملہ سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف میں بادشاہ وقت کے حکم کو کوئی دخل نہ تھا ورنہ امانت بڑے فخر سے لکھتے کہ تعریف بادشاہ وقت کی بھی واجب و لازم ہے کہ جس کے حکم سے یہ کتاب اندر سبھا تصنیف کی گئی۔

پھر امانت ایک اور جگہ "سبب تالیف کتاب" کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں کہ حاجی مرزا عابد علی متخلص عبادت کی فرمائش پر وہ اندر سبھا کی تصنیف پر آمادہ ہوئے۔ (11) اگر انھوں نے بادشاہ کے حکم سے اس کی تصنیف کی ہوتی تو عبادت کی جگہ واجد علی شاہ کا نام لکھنے میں انہیں کیا چیز مانع ہوتی۔

مزید براں امانت کے حالات زندگی سے بھی اس معاملہ میں نفی کا پہلو ہی نکلتا ہے۔ کیوں کہ واجد علی شاہ 1257ھ میں ولی عہد اور 1262ھ میں بادشاہ ہوئے اور 1251ھ میں کسی بیماری کی وجہ سے امانت کی زبان بند ہوگئی۔ 1260ھ میں ان کی زبان کھل تو گئی مگر لکنت آخر عمر تک باقی رہی۔ خاص طور سے اندر سبھا کی تصنیف کے وقت تو یہ لکنت اس انتہا کی تھی کہ اس کی وجہ سے گھر سے نکلتے نہ تھے۔ لہذا شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں کہ:

"کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔(12) لہذا اس قدر لکنت رکھنے والے شخص کا شاہی دربار میں

رسائی حاصل کر لینا یوں بھی قرین قیاس نہیں۔

اس بحث سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا نہ تو بادشاہ وقت کے حکم سے لکھی گئی اور نہ ہی قیصر باغ میں کھیلی گئی اور نہ ہی امانت درباری شاعر تھے اور نہ ہی کسی فرانسیسی یا یوروپین کو واجد علی شاہ کے دربار تک رسائی حاصل تھی۔

اب رہا سوال رہس کا تو دراصل رہس حلقے کے اس ناچ کو کہتے ہیں جس میں کنھیا اپنی گوپیوں کے ساتھ وجد کے عالم میں ناچتے ہیں۔ ان نمائشوں کو بھی رہس کہا جاتا ہے جس میں کرشن کے حالات پیش کیے جاتے تھے۔

رفتہ رفتہ جب رہس کھیلنے والی پیشہ ور جماعتوں نے دوسرے کھیل بھی کھیلنے شروع کر دیے تو انہیں بھی رہس کہا جانے لگا یہاں تک کہ تمام مذہبی اور نیم مذہبی نمائشیں جو رقص و موسیقی اور گانے کے ساتھ پیش کی جاتیں رہس کہلانے لگیں۔

چوں کہ اندر سبھا میں بھی رقص و موسیقی اور گانے کی بہتات ہے اس لیے شروع شروع میں اسے بھی رہس کہا گیا ورنہ ان دونوں کے پلاٹ بالکل مختلف ہیں۔ البتہ ان دونوں میں جو چیز مشترک ہے وہ دونوں ہی میں قصے کو ناچ اور گانے کے ذریعہ پیش کیا جانا ہے اور دونوں ہی میں موسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ فنی طور پر دونوں کے گانے مختلف ہیں۔

## اندر سبھا کا سنہ تصنیف

اندر سبھا کے سنہ تصنیف کے بارے میں مختلف محققین نے مختلف آراء کا اظہار کیا ہے۔ مصنفین ناٹک ساگر لکھتے ہیں:

> ''قرعہ فال امانت کے نام پڑا، جنھوں نے 1270ھ میں اس فرض کو بوجہ احسن ادا کیا۔'' (13)

مصنفین ناٹک ساگر کی طرح رام بابو سکسینہ بھی لکھتے ہیں:

> ''امانت نے 1270ھ (مطابق 1853ء) میں اپنی کتاب اندر سبھا تیار کی۔'' (14)

بادشاہ حسین بھی مندرجہ بالا مصنفین کے ہم خیال نظر آتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"1268ھ سے فکر شروع ہوئی...... تقریباً ڈیڑھ دو سال کے بعد 1270ھ میں اندر سبھا تیار ہوئی۔" (15)

امانت کے محب خاص مرزا عابد علی عبادت نے اندر سبھا کے لیے جو تاریخ کہی یہ ہے:

کہی خوب تاریخ تو نے عبادت
مرقع امانت کا اندر سبھا ہے

اس شعر سے بھی سنہ تصنیف 1270ھ نکلتا ہے۔

امانت کے صاحب زادے مرزا الطاف حسین فصاحت نے اندر سبھا کے لیے یہ مصرعہ تاریخ کہا "پری رو ہیں صدقہ اس اندر سبھا پر" اس مصرعہ سے بھی اس کا سنہ تصنیف 1270ھ ہی نکلتا ہے۔

مندرجہ بالا تمام مصنفین نے اندر سبھا کا سال تصنیف امانت کے اس شعر کی وجہ سے مقرر کیا ہے۔

زروئے وجد بول اٹھے پری زاد    خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

اس شعر سے اندر سبھا کا سنہ تصنیف 1270ھ نکلتا ہے۔ اندر سبھا کے مطبوعہ نسخوں میں عام طور سے امانت کا کہا ہوا ایک قطعہ تاریخ شامل ہے۔ اس قطعہ کا یہ آخری شعر ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ مادہ تاریخ ہے اور تاریخ نکالنے کے لیے اس شعر کے دوسرے مصرعہ کے عددوں میں واؤ کے عدد جوڑنے سے 1270ھ نکلتا ہے۔ یہی مطلوبہ سنہ ہے۔

لیکن یہ کوئی اکیلا شعر نہیں ہے۔ اس کے پہلے اس قطعہ میں پانچ شعر اور موجود ہیں۔ ان کو نظر میں رکھنے سے ہی بات پوری طرح واضح ہوتی ہے۔ پورا قطعہ یوں ہے۔

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب    جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی
بتوں نے دی صدائے اللہ اللہ    ہر ایک مصرعہ ہے یا قدرت خدا کی
ہوا جو یاد جس کو لے اڑا وہ    زباں کس کس نے گانے پر نہ وا کی
کسی نے یاد کی لکھی کسی نے    کسی نے جستجو لا انتہا کی

اڑی شہرت جب اس کی لکھنؤ میں ‌ ‌ ‌ امانت سب نے خواہش جابجا کی
زروئے وجد یو بول اٹھے پری زاد ‌ ‌ ‌ خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

اس پورے قطعہ سے صاف واضح ہے کہ یہ قطعہ اس وقت لکھا گیا جب اندرسبھا منظر عام پر آچکی تھی اور اس کی تصنیف کو کچھ مدت گزر چکی تھی۔ اس کا شہرہ دور دور تک پھیل چکا تھا۔ لکھنؤ کے علاوہ دوسرے مقامات کے لوگ بھی اسے حاصل کرنے کے خواہشمند ہو چکے تھے۔

لہذا اس شعر کی بنا پر اندرسبھا کی تاریخ تصنیف مقرر کرنا مناسب نہیں۔

عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''اس طرح امانت کی اندرسبھا جو 1268ھ و 1270ھ میں لکھی گئی۔ اور تمثیل کی گئی 1271 میں شائع ہوئی۔'' (16)

اس سلسلہ میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اندرسبھا 1268ھ میں تصنیف کی گئی۔'' (17)

اندرسبھا کے پہلے ایڈیشن میں مصنف کا کہا ہوا ایک قطعہ تاریخ شامل ہے جس کا عنوان ہے ''تاریخ شرح اندرسبھا طبع زاد مصنف'' وہ قطعہ یہ ہے:

اندرسبھا کی میں نے امانت لکھی جو شرح ‌ ‌ ‌ فوراً سخن کے جوہریوں کی پڑی نگاہ
بحر جہاں میں حق کے کرم سے ہوئی وہیں ‌ ‌ ‌ مثل عزیز یوسف مضموں کی سب کو چاہ
دُرریزیاں یہ کرنے لگے بڑھ کر قدرداں ‌ ‌ ‌ کیا آبدار نثر لکھی ہے خدا گواہ
کہنے لگے زروئے طرب خوش گہر تمام ‌ ‌ ‌ موتی بھرے ہیں کوٹ کے کیا واہ واہ واہ

مادہ تاریخ میں نقطہ طرب کے حرف اول کا تعمیہ کرنے سے شرح اندرسبھا کا سنہ تصنیف 1270ھ نکلتا ہے۔

(شرح سے وہ معانی و مطالب کی توضیح نہیں کرتے بلکہ اس کا تفصیلی بیان ہدایات کے ساتھ نثر میں پیش کرتے ہیں جسے نام تو شرح کا دیا گیا ہے لیکن یہ شرح سے زیادہ مقدمہ

ہے) ان تینوں بیانات سے بھی بات کچھ صاف نہیں ہو پاتی۔ البتہ شرح اندر سبھا میں امانت لکھتے ہیں کہ:

''چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا، لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کرلیا۔

غرضیکہ 14 ویں تاریخ شوال کی 1268ھ میں اندر سبھا اس جلسہ کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چہار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی۔ اہل محلہ کو خبر ہوئی۔ دو شخص اس جلسہ کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ مگر اپنے نزدیک بیکار ہوا کہ کس ریاض سے ایک درخت لگایا۔ آخر کو اس سے رنج کا پھل پایا۔ خیر جو ہوا سو بہتر ہوا۔ اپنا تو یہ قول ہے۔ مصرعہ

تقدیر سے گلا ہے کسی سے گلا نہیں

الحمدللہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ اندر سبھا پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف یہ جلسہ ہوتا ہے۔ مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے۔ اس طرح نثر میں جلسہ کا بیان ہو کہ سب کو تصور میں تصویر اندر سبھا کا گمان ہو۔'' (18)

امانت کے اس بیان میں لفظ ''شروع کیا'' یہ غلط فہمی پیدا کرسکتا ہے کہ امانت نے 14 شوال 1268ھ کو اندر سبھا کی تصنیف شروع کیا۔ تصنیف شروع کرنے کی بات اس لیے غلط ثابت ہو جاتی ہے کہ امانت مندرجہ بالا اقتباس میں یہ کہہ چکے ہیں کہ اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کرلیا۔ اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ اندر سبھا تصنیف ہو چکی تھی۔ پھر لفظ ''شروع کیا'' کے بعد ان کا یہ کہنا ''شہرت گھر گھر ہوئی، اہل محلہ کو خبر ہوئی'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ تصنیف شروع ہونے کا یہ اثر

ہرگز نہیں ہوسکتا کہ محلہ والوں کو خبر ہو اور ہجوم کر دیں اور شور و فساد کی نوبت آ جائے۔ پھر بھی یہاں یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ آخر کیا شروع کیا؟

مسعود حسن رضوی ادیب اس سوال کا جواب دیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مجمع میں اندر سبھا کو پڑھنا شروع کیا جس سے اس کی شہرت ہوگئی اور اس کو سننے کے لیے لوگ کثیر تعداد میں جمع ہونے لگے۔(19)

امانت کے اس بیان اور مسعود حسن رضوی ادیب کی اس وضاحت سے یہ تو ثابت ہو جاتا ہے کہ 14 شوال 1268ھ تک اندر سبھا کی تصنیف مکمل ہو چکی تھی۔

لیکن مسعود حسن رضوی ادیب کی یہ بات صحیح نہیں معلوم ہوتی کہ اسے مجمع میں پڑھ کر سنانا شروع کیا۔ کیوں کہ اس دور میں اور جگہوں کی طرح اودھ میں بھی داستان گوئی کا بڑا رواج تھا۔ لوگ داستان سننے کے عادی تھے۔ اندر سبھا کے قصہ میں بھی پوری طرح داستانی فضا اور ماحول ہے۔ لہذا اسے بھی لوگ داستانوں کی طرح سنتے، صرف سننے سنانے میں شور فساد اور حجت و تکرار کی نوبت کیوں آتی؟

البتہ یہ ممکن ہے کہ 14 شوال 1268ھ سے پہلے اس کی تصنیف مکمل ہوگئی ہو اسے مجمع میں پڑھ کر سنایا جا چکا ہو جس سے اس کی شہرت ہر طرف پھیل گئی ہو اور 14 شوال 1268ھ سے اس کے جلسہ کی تیاری شروع کی گئی ہو تو اس کی شہرت کے زیر اثر بہت سے لوگ اس میں پارٹ کرنے اور حصہ لینے کے خواہاں ہوں اور سب کو موقع نہ ملنے پر شور و فساد اور حجت و تکرار کی نوبت آئی ہو۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''امانت کی عبارت کا آخری حصہ اس کی تحریر کے آغاز یا پڑھ کر سنانے کی ابتدا سے متعلق نہیں بلکہ یہ باتیں واضح طور پر اس کی نمائش کے اہتمام کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور اس قیاس کو زیادہ قوی بنا دیتی ہیں۔ چنانچہ امانت کے ''شروع کیا'' کے الفاظ اس کی نمائش کی تیاری کا اہتمام شروع کرنے کو واضح کرتے ہیں۔''(20)

لہذا امانت نے اپنے اس بیان میں اندر سبھا کے جلسے کا اہتمام شروع کرنے کی تاریخ 14 شوال 1268 ھ درج کی اور ڈیڑھ سال بعد جب جلسے کا اہتمام کیا ہوگیا اور یہ اسٹیج کی گئی تو انھوں نے 1270 ھ والا قطع تاریخ کہا۔

اس بحث سے واضح ہوا کہ اندر سبھا کی تصنیف 14 شوال 1268 ھ کے پہلے مکمل ہو چکی تھی۔

امانت کے بڑے صاحب زادے سید حسن لطافت نے اپنے والد کی وفات کے تین سال بعد ان کا دیوان ''خزائن الفصاحت'' کے نام سے مرتب کیا۔ اس دیوان کے پیش لفظ میں انھوں نے اندر سبھا کا سال تصنیف 1265 ھ بتایا ہے۔

لیکن لطافت کا یہ بیان امانت کے 1268 ھ والے بیان کے خلاف ہے اور خود لطافت کے اس مصرعہ تاریخ کے خلاف ہے جو انھوں نے اندر سبھا کی تاریخ نکالنے کے لیے کہا تھا۔ یعنی

پری رو ہیں صدقہ اس اندر سبھا پر

اور جس سے اندر سبھا کا سنہ تصنیف 1270 ھ نکلتا ہے۔ لہذا 1265 ھ والا لطافت کا بیان یا تو کتابت کی غلطی ہے یا ان کا سہو۔

## اندر سبھا کا قصہ اور اس کے مآخذ

اندر سبھا کا قصہ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ راجہ اندر اپنے دربار میں آنے کے بعد حکم دیتا ہے کہ آج ہماری جلسہ دیکھنے کی خواہش ہے۔ اس لیے پریاں باری باری آکر مجرا کریں۔

سب سے پہلے پکھراج پری آتی ہے۔ اپنے ناچ اور گانے سے راجہ کو خوش کر کے اس کے کہنے پر اس کی بغل میں کرسی پر بیٹھ جاتی ہے اور اسی طرح نیلم پری اور لال پری بھی آ آ کر مختلف چیزیں گانے اور ناچنے کے بعد راجہ اندر کی بغل میں بیٹھ جاتی ہیں۔ آخر میں سبز پری کی باری آتی ہے۔ سبز پری آکر شعر خوانی اپنے حسب حال کرتی ہی رہتی ہے کہ راجہ کو

نیند آجاتی ہے اور وہ وہیں اپنے تخت پر سوجاتا ہے۔ راجہ کے سوجانے پر سبز پری باغ میں چلی جاتی ہے اور وہاں کالے دیو سے کہتی ہے کہ آج جب میں راجہ اندر کی سبھا میں ناچنے گانے کے لیے آرہی تھی تو راستہ میں اختر نگر کے لال محل کی چھت پر ایک خوبصورت شہزادے کو سوتا ہوا دیکھ اس کی صورت پر مرمٹی ہوں۔ کوٹھے پر اتر کر پیار اسے کرنے کے بعد سبز رنگ کی انگوٹھی اسے پہنا آئی ہوں تو جلدی جا کر اسے یہاں لے آ۔

کالا دیو جاتا ہے اور دم بھر میں سوتے ہوئے شہزادے کو لیے ہوئے سبز پری کے سامنے حاضر ہوتا ہے۔ سبز پری شہزادے کو دیکھ کر بہت خوش ہوتی ہے اور اسے نیند سے جگاتی ہے۔ شہزادے کی آنکھ کھلتی ہے تو وہ اجنبی لوگ اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت گھبراتا ہے۔ سبز پری اسے تسلی دیتی ہے۔ بات چیت کے دوران سبز پری کو معلوم ہوتا ہے کہ شہزادے کا نام گلفام ہے اور وہ ہندکا رہنے والا ہے۔ اس وقت شہزادے پر بھی یہ راز کھلتا ہے کہ قاف کی رہنے والی یہ پری اس پر عاشق ہوئی ہے۔ راجہ اندر کی سبھا میں ناچنا گانا جس کا کام ہے اور کالے دیو کو بھیج کر اسے یہاں اٹھوا منگایا ہے۔ پھر جلد ہی سبز پری شہزادہ گلفام سے اظہار عشق کرتی اور دعوت وصل دیتی ہے۔ لیکن شہزادہ اس کے ساتھ برہمی کا برتاؤ کرتا ہے۔ آخر میں اس شرط پر اس کے عشق کو قبول کرنے کے لیے تیار ہوتا ہے کہ سبز پری اندر کی سبھا میں اسے لے جا کر پریوں کا ناچ دکھلائے۔ جس کا اس نے بہت چرچا سنا ہے۔

یہ سن کر سبز پری خوف سے کانپ جاتی ہے۔ اندر کی سبھا کے خطرات سے اسے آگاہ کرتی ہے اور وہاں جانے سے منع کرتی ہے۔ لیکن شہزادہ اس کی ایک نہیں مانتا اور ضد کرتا ہی رہتا ہے۔ یہاں تک کہ گلا کاٹ کر مرجانے کی دھمکی دیتا ہے۔ بالآخر سبز پری مجبور ہو کر اسے اندر کی سبھا میں لے جانے پر رضامند ہوتی ہے۔

شہزادہ گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں جاتا ہے۔ وہاں سبز پری سب کی آنکھ بچا کر اسے پیڑوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے اور خود ناچنے گانے میں لگ جاتی ہے۔

اتفاقاً لال دیو شہزادہ گلفام کو پیڑوں کی آڑ میں چھپا ہوا دیکھ لیتا ہے اور فوراً راجہ اندر کو

پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے۔ راجہ غضبناک ہو کر اسے اپنے سامنے لانے کا حکم دیتا ہے۔ پھر ساری حقیقت معلوم کر لینے کے بعد گلفام کو قاف کے اندھے کنویں میں قید کرنے اور سبز پری کو بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دینے کا حکم دیتا ہے۔ لال دیو فوراً گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرتا اور سبز پری کو بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیتا ہے۔

سبھا سے نکالے جانے کے بعد سبز پری جوگن بن کر گلفام کی تلاش میں ماری ماری پھرتی ہے اور اس کے فراق میں درد بھرے گیت گاتی ہے۔ کالا دیو راجہ اندر کو خبر کرتا ہے کہ پرستان میں ایک جوگن آئی ہے جو حسن و جمال میں یکتا ہونے کے ساتھ ساتھ گانے میں بھی بے مثال ہے۔

گانوں کا رسیا راجہ اندر اسے فوراً سبھا میں پیش کیے جانے کا حکم دیتا ہے۔ جوگن پہلے تو راجہ اندر کی سبھا میں جانے سے انکار کرتی ہے پھر تیار ہو جاتی ہے اور وہاں راجہ کی فرمائش پر گانا سناتی ہے۔ راجہ اندر گانوں سے خوش ہو کر اسے گلوریاں دیتا ہے جسے لینے سے وہ انکار کر دیتی ہے اور دوسرا گانا گانے لگتی ہے۔ پھر راجہ اندر ہار دیتا ہے جوگن اسے بھی ٹال کر ایک اور گانا شروع کر دیتی ہے۔ اب کے راجہ شالی رومال دیتا ہے۔ جوگن اس بار شالی رومال سے بھی انکار کر کے اپنا منھ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ منھ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے تب جوگن انعام میں گلفام کو مانگتی ہے۔

اب راجہ پہچانتا ہے کہ یہ جوگن تو سبز پری ہے۔ اپنی غلطی پر پچھتاتا ہے لیکن وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کرنے کا حکم دیتا ہے۔ کالا دیو گلفام کو کنویں سے نکال کر سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ گلفام اور سبز پری ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور عرصہ جدائی کے حالات دریافت کرتے ہیں۔ پھر سبز پری گلفام کے گلے میں باہیں ڈال کر اور تمام پریوں کو ساتھ لے کر مبارک باد گاتی ہے اور یہیں قصہ ختم ہو جاتا ہے۔

عبادت نے امانت سے کوئی ''طبع زاد'' جلسہ نظم کرنے کی فرمائش کی تھی۔ لہٰذا اندر سبھا کے مطالعے کے بعد ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا امانت نے یہ قصہ و کردار خود تخلیق کیے ہیں یا کہیں سے اخذ کیے ہیں اور اگر یہ امانت کی تخلیق نہیں تو اس کا

ماخذ کیا ہے۔

اس سلسلہ میں ہم سب سے پہلے ہندو دیو مالا کی طرف رجوع کرتے ہیں جہاں سے امانت نے کچھ کردار اور اندر کی سبھا کا بنیادی تصور اخذ کیا ہے۔

اندر کا لفظ ویدوں کے زمانے ہی سے ہندوستان میں مستعمل چلا آتا ہے۔ رگ وید میں راجہ اندر کے حالات کثرت سے درج ہیں۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے مختصر کر کے اپنے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''انسانوں کی دنیا سے دور ایک دیوتاؤں کی دنیا ہے۔ جہاں اندر راج کرتا ہے اس لیے اس کو دیولوک اور اندرلوک کہتے ہیں۔ اس دنیا میں اندر کا خاص شہر اندر پوری ہے اور چونکہ وہاں کوئی مرتا نہیں اس لیے امراوتی کہلاتا ہے۔
>
> اندر کی پیدائش کے وقت آسمان زمین پہاڑ سب اس کی ہیبت سے مضطرب تھے اور اس کے غصہ کے خوف سے کانپ رہے تھے۔ ڈیل ڈول میں وہ آسمان زمین اور ہوا سے بھی بہت بڑا ہے۔ اس کی خوراک اس کے جثہ کے موافق ہے۔ وہ اگنی دیوتا کا بھونا ہوا تین بھینسوں کا گوشت کھا جاتا ہے۔ جب سوم (سوم ایک آسمانی پودے کا شیریں رس) پی لیتا ہے تو اس کا پیٹ ایک جھیل معلوم ہونے لگتا ہے...... اندر کا خاص حربہ بجر یعنی صاعقہ ہے جس کی دھار بہت تیز ہے اور جس میں ہزاروں نوکیں ہیں۔ بعض اوقات وہ تیر کمان سے بھی کام لیتا ہے۔ اس کے تیر سنہرے اور سو سو پھال کے ہیں۔ اس کے پاس آنکس بھی ہوتا ہے اور ایک آسمانی حربہ اندر جال بھی جس سے وہ دشمنوں کو زیر کر لیتا ہے۔ وہ سنہری رتھ پر بیٹھتا ہے جس کو دو یا سو یا ہزار یا گیارہ سو صبا رفتار گھوڑے کھینچتے ہیں جو بڑے بڑے فاصلے دم بھر میں طے کر لیتے ہیں۔

اندر کی جسمانی طاقت لامحدود ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قحط کے دیوتا کو جس نے ایک بڑے اژدے کی شکل میں سمندر کو گھر کر پانی کو مقید کر رکھا تھا اپنے بجر کی سخت زد سے ہلاک کر کے پانی کو آزاد کر دیا۔ جب اس نے اس اژدہے پر اپنا بجر مارا تو آسمان اور زمین لرز اٹھی۔ بجر کی آواز سے پہاڑوں میں شگاف پڑ گئے اور دریا چشمے سیلاب جاری ہو گئے۔ اس کے اور بڑے بڑے کارنامے یہ ہیں کہ تاریکی کے دیوتا کو شکست دی اور سورج کو تاریکی سے نکال کر آسمان پر لگا دیا اور اس طرح روشنی کو جیت لیا۔ اس نے آسمان اور زمین کو الگ الگ کر دیا ہے۔ ایک راکشش نے دونوں کو ملا کر پکڑ رکھا تھا۔ اندر نے اس کو شکست دے کر زمین کو تھام لیا اور آسمان کو اوپر اٹھا دیا۔ اندر کا ایک خاص کارنامہ یہ بھی ہے کہ اس نے پہاڑوں اور زمین کو ساکن کر دیا۔ پہلے اڑتے پھرتے تھے اور زمین پر جہاں چاہتے تھے اتر جاتے تھے جس سے زلزلہ آجاتا تھا۔ اندر نے پہاڑوں کے پر کاٹ دیے اور اس طرح ان کو ایک جگہ پر قائم کر دیا۔

اندر گرج کا دیوتا ہے۔ اس نے آسمانوں میں بجلیاں پیدا کیں اور پانی کو نشیب کی طرف بہایا۔ وہ لڑائی کا دیوتا بھی ہے۔ اس نے ہندوستان کے قدیم باشندوں کے مقابلہ میں آریوں کی مدد کر کے ان کو فتح یاب کیا۔ وہ بہت سے دیوؤں سے لڑا۔ بعض کو بجر سے ہلاک کیا اور بعض کو پیروں سے کچل دیا۔ وہ دولت کا سمندر ہے اور اس کی سخاوت کی انتہا نہیں۔ وہ اپنے پجاریوں کو اور نیک سیرت لوگوں کو دولت عطا کرتا ہے۔ وہ اخلاقی حیثیت سے کامل ہے اور اس کی زندگی عشقیہ افسانوں سے بالکل خالی ہے۔'' (21)

ویدوں میں اندر کے اس قسم کے حالات درج ہیں۔ اس میں نہ اندر کی سبھا کا ذکر ہے اور نہ اپسراؤں اور گندھروؤں کا اس کی سبھا میں ناچنے گانے کا کوئی تذکرہ ہے۔ ویدوں کے اندر کے دامن پر کسی قسم کی بداخلاقی کا کوئی دھبہ نہیں۔

لیکن بعد کی مذہبی کتابوں جیسے مہابھارت اور رامائن میں اندر کے حالات میں اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ جس سے نہ صرف یہ کہ اس کا کردار تدریجی ترقی کرتا نظر آتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کے دوسرے بہت سے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ جب کوئی شخص بہت زیادہ ریاضت میں مشغول ہوتا ہے تو اندر کو یہ خطرہ پیدا ہو جاتا ہے کہ کہیں وہ اس کا درجہ نہ حاصل کر لے۔ لہٰذا وہ کبھی کسی اپسرا کو بھیج کر یا کسی اور طریقہ سے فریب دے کر اس کی ریاضت کو ختم کرنا چاہتا ہے۔ پھر یہ کہ اس کی تمام تر طاقت و جبروت کے باوجود لنکا کے راجہ راون کے بیٹے نے اسے شکست دی جسے اندر جیت کہا جانے لگا۔ مہابھارت میں ہے کہ اندر نے رشی گوتم کی زندگی میں اس کی بیوی اہلیا کی آبرو ریزی کی۔ (22)

اس طرح بعد کی کتابوں میں اندر کی سبھا کا بھی ذکر ہے جس کی شان و شوکت بہت تفصیل سے بیان کی گئی ہے۔ جس میں اندر کے عیش و عشرت کے قصے ہیں اور بے شمار اپسراؤں اور گندھروؤں کا اس کی سبھا میں ناچتے گاتے رہنا بتایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر مہابھارت میں ایک جگہ نارد اندر کے محل کا اور سبھا کا حال اس طرح بیان کرتا ہے۔

اندر نے اپنی عمارت ہوا میں تیار کی ہے۔ طول اس کا چار سو کوس اور عرض ڈھائی سو کوس اور بلندی بیس کوس کی ہے۔ تکلیف اور ماندگی اور خوف و بیماری اس عمارت میں داخل نہیں ہو سکتی ہیں۔ طرح طرح کے محل اور ایوان اور حوض و منظر بنائے ہیں کہ ان کے دیکھنے سے عقل حیران ہو جاتی ہے اور تخت عظیم الشان اندر اس عمارت کے رکھا ہے۔ جس پر اندر مع اپنی رانی اندرانی کے اجلاس کرتا ہے اور تاج مرصع سر پر رکھ کر جواہرات بے بہا اور لباسہائے فاخرہ پہن کر بیٹھتا ہے اور ہرگز ہرگز اس کا لباس و پوشاک میلی نہیں ہوتی ہے اور نور و روشنی اور خوبی دیوتاؤں کے قالب میں ہو کر اس کی خدمات ادا کرتی ہیں اور دیوتا اور سادھو جو گناہ سے بری ہیں وہ اس کی مجلس میں بیٹھتے ہیں اور رکھیشر وں کی جماعت میں سے ہریش چندر، بیاس، گوتم، بالمیک...... وغیرہ اس کی محفل میں رونق افروز رہتے ہیں۔ تمام دریا، بجلی، باراں، ہوا، خاک، ایام ہفتہ، مختلف صورتوں میں ظاہر ہو کر اس مجلس میں ساز بجاتے اور گاتے ہیں اور اپسرائیں جن کے حسن و جمال کے صفات انسان کے خیالات سے

باہر ہیں، لباسہائے زرنگار اور جواہر ہائے آبدار سے آراستہ ہو کر مثل آفتاب کے جلوہ فروشی کرتی ہیں اور رقص و بازی سے ہر ایک کے دل کو صید کرتی ہیں۔ برہسپت اور شکرا کثر اس مجلس میں صدر نشیں ہوتے ہیں اور بیوان مرصع بہ تعداد کثیر اس مقام پر رکھے ہیں جن کی روشنی سے تمام اطراف و جوانب منور رہتے ہیں۔ جب اندر کسی طرف کو سوار ہرتا ہے تو ان بیوانوں پر دیوتا سوار ہو کر ہمراہ چلتے ہیں اور بغیر کسی اعانت کے وہ بیوان ان کو مقام مقصود پر پہنچا دیتے ہیں اور بھی ایسی چیزیں راجا اندر کی محفل میں موجود ہیں کہ اگر میں ان کا ذکر کروں تو ایک طویل قصہ ہو جائے۔(23)

اس کے علاوہ مہابھارت میں ارجن کا اندرلوک جانا بھی بہت تفصیل سے بیان ہوا ہے اسے بہت مختصر کر کے یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

ارجن کو لینے کے لیے اندر نے اپنی رتھ بھیجی تھی جس کو دس ہزار سنہرے گھوڑے کھینچتے تھے۔ رتھ بان نے ارجن سے کہا کہ راجہ اندر گندھرووں اور اپسراؤں میں، دیوتاؤں اور رشیوں میں گھرا ہوا تمہارا انتظار کر رہا ہے۔ وہ رتھ پر سوار ہو کر روانہ ہو گیا۔ راستہ میں آسمان سے گزرتے ہوئے اس نے نہایت خوبصورت اور نورانی بیوان اور گندھرو اور اپسرائیں دیکھیں۔ جب وہ سورگ لوک سے گزرا تو اسے اندر کا شہر امراوتی نظر آیا۔ گندھرووں اپسراؤں دیوتاؤں اور رشیوں سے اپنی مدح سنتا ہوا آگے بڑھا تو اندر کو دیکھا۔ گندھرو جس کی مدح کر رہے تھے اسے اندر کے تخت خاص پر بٹھایا گیا جہاں گندھرو گا رہے تھے اور ہزاروں اپسرائیں ناچ رہیں تھیں۔ دیوتاؤں اور گندھرووں نے اسے اندر کے محل میں پہنچا دیا جہاں وہ اندر کی درخواست پر پانچ برس تک رہا اور گندھرووں کا ناچ گانا سیکھا۔(24)

یہ ہے اندر کے کردار اور اس کی سبھا کا وہ تصور جو ہندو مذہب کی مقدس کتابوں میں اور ہندوستانی قصے کہانیوں میں مذکور چلا آرہا ہے۔ امانت نے اندر کا کردار اور اندر کی سبھا کا بنیادی تصور یہیں سے لیا ہے۔

لیکن امانت کے راجا اندر میں وہ تمام خصوصیات نہیں پائی جاتی ہیں جو دیومالائی

راجہ اندر میں ہیں۔ امانت کے راجا اندر میں دیومالائی اندر کی صرف تھوڑی سی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً یہ کہ امانت کے راجا اندر کا بھی سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج ہے اور وہ پری جمالوں کا افسر ہے۔ اس کا چہرہ سورج کی طرح روشن ہے اور اس کے فروغ حسن سے آنکھیں روشن ہوتی ہیں۔ وہ سونے کا تاج پہن کر چاندی کے تخت پر بیٹھتا ہے۔ پریوں کی دید کے بنا اسے بھی چین نہیں آتا اور یہ بھی ناچ گانے کا اتنا شوقین ہے کہ ساری ساری رات اس شغل میں گزار دیتا ہے۔ اس کی سبھا میں پریاں ناچتی گاتی رہتی ہیں کسی انسان کا پری سے اور کسی پری کا انسان سے عشق کرنا اس کے پرستانی قانون کا سب سے بڑا جرم ہے وہ پرستان میں کسی انسان کے وجود کو برداشت نہیں کرسکتا۔ وہ غصہ ور ہونے کے ساتھ ساتھ رحم دل بھی ہے، فقیروں اور جوگیوں سے ہمدردی رکھتا ہے، وہ بات کا دھنی ہے اور اپنا قول ہر صورت میں پورا کرتا ہے، خواہ اس میں اسے اپنی مرضی کے خلاف ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔ (25)

اس تھوڑی سی مشابہت اور ہلکی سی جھلک سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ امانت نے اندر کے کردار کا بنیادی خاکہ دیومالائی اندر ہی سے لیا ہے۔

اوپر کے اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ دیومالائی اندر سبھا میں اپسرائیں اور گندھرو بھی رہتے تھے جو ناچنے گانے کا کام کرتے تھے۔

> ''اپسراؤں کے بارے میں رگ وید سے صرف اتنا معلوم ہو پاتا ہے کہ وہ گندھرووں کی بیویاں ہیں۔ بہت خوبصورت ہوتی ہیں، پانی میں رہتی ہیں اور جب چاہتی ہیں پانی کی چڑیاں بن جاتی ہیں۔ اتھر وید میں ہے کہ اپسراؤں کو چوسر کھیلنے کا شوق ہوتا ہے اور اس کھیل میں وہ انسانوں کی مدد کرتی ہیں، مگر انسان ان سے ڈرتے بھی ہیں۔ کیوں کہ خلل دماغ پیدا کر دیتی ہیں۔ ویدوں کے بعد کی کتابوں میں ہے کہ اپسرائیں جھیلوں اور دریاؤں کے علاوہ برگد کے اور انجیر کے درختوں پر بھی رہتی ہیں۔ جہاں ان کی جھانجھوں اور بانسریوں کی آواز گونجتی رہتی ہے۔ وہ پہاڑوں پر بھی رہتی

ہیں۔ شری مد بھاگوت میں ہے کہ اپسرائیں ناچنے گانے اور کھیلنے میں مصروف رہتی ہیں۔" (26)

"گندھرو کا ذکر رگ وید میں اتنا مختصر ہے کہ اس کی حقیقت بھی ظاہر نہیں ہوتی وہ آسمان پر رہتا ہے اور اندر کا مخالف ہے۔ دیوتا گندھرو کے منھ سے سوم پیتے ہیں اور وہ سوم کی حفاظت کرتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے اندر اور گندھرو میں دشمنی پڑ گئی ہے۔ اتھر وید میں ہے کہ گندھروؤں کے جسم پر بڑے بڑے بال ہوتے ہیں۔ ان کا آدھا دھڑ جانور کا ہوتا ہے اور وہ انسانوں کے لیے بہت خطرناک ہوتے ہیں۔ بعض دوسرے مقامات پر یہ بھی لکھا ہے کہ وہ خوبصورت ہوتے ہیں اور خوشبودار کپڑے پہنتے ہیں۔ وہ اپسراؤں کے ساتھ دریاؤں میں، درختوں اور پہاڑوں پر رہتے ہیں۔ سنسکرت کے رزم ناموں اور ان کے بعد کی کتابوں میں گندھروؤں کی حیثیت آسمانی گویوں کی ہے۔ مگر ویدوں میں اس کا کہیں ذکر نہیں۔" (27)

ان اقتباسات سے اپسراؤں اور گندھروؤں کا ایک ہلکا سا خاکہ سامنے آجاتا ہے۔ امانت نے راجا اندر کا کردار تو دیومالا سے لیا لیکن اپسراؤں اور گندھروؤں کی جگہ انھوں نے پریوں اور دیوؤں کو اپنی اندر سبھا کا کردار بنایا۔

اس سلسلہ میں مصنفین ناٹک ساگر کا کہنا ہے کہ:

"امانت نے اپسرا کا ترجمہ پری، گندھرب کا دیو اور اندراسن کا پرستان کیا ہے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ ہندو مسلم تخیل کا ایسا سنگم بنائیں کہ دونوں کو اس ڈرامہ میں یکساں لطف حاصل ہو۔" (28)

مصنفین ناٹک ساگر کا یہ کہنا زیادہ صحیح نہیں معلوم ہوتا ہے کہ امانت نے اپسرا کا ترجمہ پری کیا ہے۔

دراصل اپسرائیں اندر کی سبھا میں ناچنے گانے والی عورتیں ہیں جب کہ پریاں گاتی ناچتی نہیں ہیں۔ اپسرائیں نہ کسی کے سر پر آتی ہیں اور نہ کسی کو اڑا لے جاتی ہیں اور

نہ ان کے پر ہوتے ہیں۔ پریوں میں یہ سب خصوصیتیں ہوتی ہیں۔ البتہ ان دونوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں اور وہ یہ کہ دونوں انسانوں سے حسن و جمال میں بڑھ چڑھ کر ہوتی ہیں اور دونوں ہی انسانی دنیا سے دور کسی دوسری دنیا کی مخلوق ہیں اور اپسرائیں پر نہ ہونے کے باوجود اڑتی ہیں۔ اسی اشتراک کی بنا پر اپسرا کا مفہوم پری سے اور پری کا اپسرا سے۔ امانت کے بہت سے پہلے سے ادا کیا جاتا رہا ہے۔ امانت کی اس میں کوئی خصوصیت نہیں ہے۔

گندھرو اور دیو میں تو کوئی چیز مشترک نہیں ہے۔ گندھرو اندر کی سبھا میں ناچتے گاتے ہیں۔ انسانوں سے بالاتر ہوتے ہیں۔ دیوتاؤں کے ساتھ ہیں اور انہیں کی طرح ہوانوں پر اڑتے ہیں جب کہ دیو انسانوں سے پست درجہ کے ہوتے ہیں۔ ڈیل ڈول میں انسانوں سے بڑے ہوتے ہیں۔ ان کے سر پر سینگ ہوتے ہیں اور صورت نہایت مہیب ہوتی ہے۔ جانوروں کی بہ نسبت انسان ان کی زیادہ مرغوب غذا ہے۔ ان کے پر بھی ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ امانت نے دیو سے گندھرو مراد نہیں لیا ہے بلکہ پرانے قصے کہانیوں میں پریوں کے ساتھ ہر جگہ دیوؤں کا بھی ذکر آیا ہے اسی روایت پر امانت نے عمل کیا ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> ''حقیقت میں تو اندر کی سبھا میں نہ پریاں ہوتی ہیں اور نہ دیو مگر جب امانت نے اپسرا کو پریاں قرار دیا تو ان کے ساتھ دیوؤں کو بھی سبھا میں داخل کر دیا۔ اندر سبھا کے دیو ایرانی تخیل کی پیداوار ہیں۔ ان کو ہندو دیومالا سے کوئی واسطہ نہیں اور گندھروؤں سے کوئی تعلق نہیں...... امانت نے جب اپسراؤں کو پریاں بنا دیا تو ان کے دیش کو پرستان کہنا ہی چاہیے تھا۔ یہ امانت کی کوئی اپج نہیں ہے۔ ان کا پرستان وہی معمولی پرستان ہے جس سے اردو دنیا کا بچہ بچہ واقف تھا۔ اس میں اندراسن کی کوئی کیفیت نہیں دکھائی گئی ہے۔ اس لیے یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ امانت نے اندراسن کا ترجمہ پرستان کیا ہے۔''(29)

جہاں تک راجہ اندر، اس کی سبھا میں پریوں یا اپسراؤں کے رقص کا تصور ہے یہ اردو ادب میں امانت سے قریب قریب ایک صدی پہلے سے موجود ہے۔ اردو شاعری میں ولی سے لے کر امانت کے عہد تک کے شاعروں کے یہاں اندر، اندر سبھا، اپسرا اور پری کا ذکر اور اندر کی سبھا میں پریوں کے رقص کا بیان ملتا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو۔

ولی دکنی (متوفی 1119ھ) کہتا ہے۔

سبھا اندر کی ہر یک قدم میں    چھپا اندر سبھا کوں لے عدم میں

فائز دہلوی (متوفی 1115ھ) کہتا ہے۔

ہر ایک پنہارواں کی اچھراتی    کنویں کے گرد اندر کی سبھا تھی
اچھر اندر کی سوں تھی خوب تر    حسن اس کا تھا پری سوں بیشتر

انشا کا شعر ہے

ہزاروں دیوؤں کو یاں کی پریوں نے پچھاڑا ہے
نہیں یہ لکھنؤ اک راجہ اندر کا اکھاڑا ہے

ناسخ کہتے ہیں

لڑتے ہیں پریوں سے کشتی پہلوان عشق ہیں
ہم کو ناسخ راجہ اندر کا اکھاڑا چاہیے

مرزا غالب ایک قصیدے میں جو نواب کلب علی خان کی مدح میں ہے کہتے ہیں:

راجہ اندر کا جو اکھاڑا ہے    ہے وہ بالائے سطح چرخ بریں

پنڈت دیا شنکر نسیم لکھتے ہیں:

اندراسن امر نگر ہے شہر ایک    خلقت ہے وہاں کی زندہ دل نیک
اندر ہے بادشاہ اس کا    آسن ہے تخت گاہ اس کا
مصئون وہ قضا سے اس قدر ہے    اس بستی کا نام امر نگر ہے
یزدانیوں کا ہے مسکن اس میں    روحانیوں کا نشیمن اس میں
کہتے ہیں مورخان ہندی    آباد ہوا پہ ہے وہ بستی

راجا کہ کماں پارسا ہے　　مقبول جناب کبریا ہے
خالق نے دیا ہے فوق اس کو　　نغمہ سے ہے ذوق شوق اس کو
انساں کا سرود ورقص کیا ہے　　پریوں کا ناچ دیکھتا ہے
باری باری سے جو پری ہے　　راجا اندر کی مجرئی ہے

نثر کی بھی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ نہال چند لاہوری ''مذہب عشق'' میں لکھتے ہیں:

''اہل ہند کی کتابوں میں یوں لکھتے ہیں کہ امر نگر ایک شہر بستا ہے۔ وہاں کے باشندے ہمیشہ زندہ رہتے ہیں اور راجا اندر وہاں کا راج کرتا ہے۔ دن رات پریوں کے ساتھ عیش وعشرت میں رہتا ہے۔ اس کا کام یہی ہے اور غذا اس کی ناچ اور رنگ ہے۔ عالم جنات بھی اس کے تابع حکم اور ساری پریاں اس کی مجلس میں جاتی ہیں اور رات دن ناچتی گاتی ہیں۔''
(30)

بے تال پچیسی میں ایک دوشیزہ کی تعریف میں کہا گیا ہے۔

''جس کے روپ کو دیکھ اندر کی اپسرا بھی شرمندہ ہو۔'' (31)

آرائش محفل میں راجا اندر کے تخت، پریوں کے تخت اندر کی سبھا اور اندر کی اپسراؤں کا ذکر کئی جگہ کیا گیا ہے۔ اس کے چند جملے یہاں نقل کیے جاتے ہیں۔

''گویا چھن چھن کرتے پریوں کے تخت چلے آتے ہیں۔'' (32)

''راجا اندر بھی دیکھے تو اپنے تخت پر پاؤں نہ رکھے۔ (33)

''سورج کی چمک بھی اس رنگت کے آگے زرد اور اندر کی اچھرا اس کے آگے گرد۔'' (34)

''ایک دن مجلس نشاط میں راجا اندر کے سامنے کتنی اچھرائیں ناچ رہی تھیں۔'' (35)

ان مثالوں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اندر اس کی سبھا اور اپسراؤں کے رقص کا تصور اردو ادب میں امانت کے بہت پہلے سے اجمالی طور پر موجود تھا جسے امانت نے تفصیلی طور پر

ناٹک کے روپ میں پیش کر دیا۔

ان مثالوں سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ امانت سے پہلے بھی کئی لوگ جیسے نہال چند لاہوری اور دیاشنکر نسیم اپسرا کا مفہوم ادا کرنے کے لیے پری کے لفظ کا استعمال کر چکے تھے۔

یہ تو ہوئی بات اندر کی سبھا کے بنیادی تصور کی جو امانت نے ہندو دیومالا اور اور کسی حد تک مثنوی گلزارِ نسیم سے لیا ہے۔ لیکن راجا اندر کی سبھا جمنے کے بعد اور تینوں پریوں کے ناچ گا لینے کے بعد سے آخر تک اس قصہ میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں وہ بھی امانت کے طبع زاد نہیں ہیں۔

یہ زیادہ تر سحر البیان اور گلزارِ نسیم میں مل جاتے ہیں۔ مثنوی سحر البیان مصنفہ میر حسن جو امانت سے بہت پہلے 1119ھ مطابق 85-1784ء میں تصنیف ہوئی اور تقریباً اکیس سال بعد فورٹ ولیم کالج کی طرف سے طبع ہوئی۔

مثنوی گلزارِ نسیم تصنیف دیاشنکر نسیم 1254ھ (39-1838ء) میں مکمل ہوئی اور پہلی بار لکھنؤ کے مطبع میر حسن رضوی میں 1260ھ (1844ء) میں چھپی۔

مثنوی گلزارِ نسیم کے قصہ کو نہال چند لاہوری نے 1803ء میں "مذہب عشق" کے نام سے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ دیاشنکر نسیم نے اسی قصہ کو 1838ء میں نظم کا جامہ پہنایا۔ ممکن ہے کہ امانت کی نظر سے مذہب عشق بھی گزری ہو۔ امانت کے زمانہ میں ان دونوں مثنویوں کی انتہائی شہرت کی بناء پر گمان غالب ہے کہ امانت کے پیش نظر یہ مثنویاں رہی ہوں گی۔

ذیل میں سحر البیان کے وہ حصے درج کیے جاتے ہیں جن کا اندر سبھا امانت میں تطبع کیا گیا ہے۔

اندر سبھا کے قصہ میں ہے کہ سبز پری جب راجا اندر کی سبھا میں ناچنے گانے جارہی تھی تو راستے میں لال محل کی چھت پر گلفام کو سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہو گئی۔ اپنا تخت اس کے کوٹھے پر اتار کر اسے پیار کیا اور سبز نگوں کا چھلہ پہنا کر چلی گئی پھر اندر کی سبھا سے کالے دیو کو بھیج کر اسے پرستان میں اٹھوا منگوایا۔ مثنوی سحر البیان میں میر حسن

یہ واقعہ یوں بیان کر چکے تھے۔

ہوا اس کے سونے پہ عاشق جو ماہ — لگا دی ادھر اس نے اپنی نگاہ
وہ مہ اس کے کوٹھے کا ہالہ ہوا — غرض واں کا عالم دوبالا ہوا
قضا را ہوا اک پری کا گزر — پڑی شاہزادہ پہ اس کی نظر
بھبھوکا سا دیکھا جو اس کا بدن — جلا آتش عشق میں اس کا تن
ہوئی حسن پہ اس کے جی سے نثار — وہ تخت اپنا لائی ہوا سے اتار
جو دیکھا تو عالم عجب ہے یہاں — منور ہے سارا زمین آسماں
دوپٹہ کو اس مہ کے منھ سے اٹھا — دیا گال سے گال اپنا ملا
اگرچہ ہوئی تھی زیادہ ہوس — ولیکن حیا نے کہا اس کو بس
مئے عشق میں اس کو سوجھی ترنگ — کہ لے چلیے اس کا امانت پلنگ
محبت کی آئی جو دل میں ہوا — وہاں سے اسے لے اڑی دل ربا
غرض لے گئی آن کی آن میں — اڑا کر وہ اس کو پرستان میں
اڑی جو پری واں سے لے کر اسے — اتارا پرستان کے اندر اسے

مثنوی کے اس واقعہ اور اندرسبھا کے واقعہ میں صرف اتنا فرق ہے کہ اندرسبھا میں پری گلفام کو دیو کے ذریعہ منگواتی ہے جب کہ سحرالبیان میں پری گلفام کو خود اڑا لے جاتی ہے۔ پھر بھی اصل واقعہ دونوں میں ایک ہی ہے۔ یعنی آخرکار گلفام پرستان میں لایا جاتا ہے۔

اندرسبھا میں ہے کہ جب گلفام کی آنکھ پرستان میں کھلتی ہے تو وہ اجنبی لوگ اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت حیران و پریشان ہوتا ہے۔ سحرالبیان میں یہ واقعہ یوں درج ہے۔

قضا را کھلی آنکھ اس گل کی جو — نہ پائی وہاں شہر کی اپنے بو
نہ وے لوگ دیکھے نہ وے اپنی جا — تعجب سے اک اک کو تکتا رہا
اچنبھے کا یہ خواب دیکھا جو واں — لگا کہنے یارب میں آیا کہاں
ولیکن نہ عقل و نہ ہوش و حواس — رہے وحشیوں کی طرح وہ اداس
کبھی اشک آنکھوں میں بھر لائے وہ — کبھی سانس لے کر کہے ہائے وہ

کبھی اپنی تنہائی پر غم کرے　　کبھی اپنے اوپر دعا دم کرے
بہانے سے دن رات سویا کرے　　نہ ہو جب کوئی تب وہ رویا کرے

اندرسبھا میں امانت نے گلفام کا قاف کے کنویں میں قید ہونا بیان کیا ہے۔ میرحسن اسے اس طرح کہہ چکے تھے۔

یہ کہہ اور بلا اک پری زاد کو　　کہا سنیو اس کی نہ فریاد کو
اسے کھینچتا یاں سے لے جا شتاب　　وہ صحرا جو ہے درد و منت کا باب
کنواں اس میں جو ہے مصیبت بھرا　　کئی من کا پتھر ہے اس پر دھرا
اسے جا کے اس چاہ میں قید کر　　وہی سنگ پھر اس کے منھ پر تو دھر
کیا بند پھر جا کے اس چاہ میں　　کنواں وہ جو تھا قاف کی راہ میں

اندرسبھا کے قصہ میں ہے کہ جب سبز پری کا راز فاش ہو گیا اور اس کا بال و پر نوچ کر اسے اندر کی سبھا سے نکال دیا گیا تو وہ جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کو ڈھونڈنے نکلتی ہے۔ اس موقع پر امانت جوگن کا سراپا یوں بیان کرتے ہیں کہ وہ سبز جوڑا اپنے ہوئے ہے، ہاتھوں میں سمرنیں، کانوں میں مندرے ہیں۔ سر پر انڈوار کھے ہے، چہرے پر بھبھوت رمائے ہے اور گریبان میں سیلیاں ڈالے ہے۔

میرحسن ان چیزوں کو یوں بیان کر چکے تھے۔

پھر آئے جو کچھ اس کو ہوش و حواس　　سجا تن پہ جوگن کا اپنے لباس
پہن سیل اور گیروا اوڑھ کیس　　چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
کئی سیر موتی جلا راکھ کر　　بھبھوت اپنے سر پر ملا سر بسر
زمرد کے مندرے لگا کان میں　　کہ جوں سبز و گل گلستان میں
زمرد کی سمرن کو ہاتھوں میں ڈال　　اور اک بین کاندھے پہ اپنے سنبھال
چلی بن کے جوگن وہ باہر کے تئیں　　دکھاتی ہوئی چال ہر ہر کے تئیں

اس کے علاوہ جوگن کے کردار کی تو ایک ایک جزئیات امانت نے سحرالبیان سے لی ہے۔

اوپر کے اقتباسوں کے علاوہ اندر سبھا کے اور بھی بہت سے واقعات ہیں جو سحر البیان سے مماثلت رکھتے ہیں۔ جیسے

کالا دیو جوگن کی اتنی تعریف راجہ اندر سے کرتا ہے کہ وہ اسے دیکھنے اور سننے کا مشتاق ہو جاتا ہے۔ اسی طرح سحر البیان میں شہزادہ جن جوگن کی تعریف اپنے باپ شاہ جن سے کر کر کے اسے جوگن کے سننے کا مشتاق بنا دیتا ہے۔ اندر سبھا میں جس طرح راجہ اندر فقیروں اور جوگیوں کی عزت کرتا اور گانے، ناچنے گانے کے فن کو پسند کرتا ہے۔ سحر البیان میں یہی حال بادشاہ جن کا ہے۔ اندر سبھا میں جوگن شہزادہ گلفام کو اپنے ناچنے کے فن کی بدولت حاصل کر لیتی ہے۔ سحر البیان میں بھی ٹھیک اسی طرح جوگن ناچنے گانے کے فن کے ہی سہارے شہزادے کو قید سے رہائی دلاتی ہے۔

پھر دونوں کا انجام طربیہ ہے اور پرستان میں انسان کی موجودگی یا پری کا انسان سے عشق دونوں میں بڑا جرم مانا گیا ہے۔

اندر سبھا امانت کے قصہ کا یہ حصہ کہ ایک پری آدمی زاد کی محبت میں گرفتار ہو کر اسے اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے اور معتوب ہوتی ہے۔ قدیم ہندوستانی ڈرامے میں یوں موجود ہے کہ آسمانی تھیئٹر میں ایک دن اندر کی خاص اپسرا اروشی لکشمی کا پارٹ ادا کر رہی تھی۔ اسی دوران اس کے مکالموں میں ایک ایسی غلطی ہو گئی جس سے اس کے انسانی عشق کا راز افشاں ہو گیا۔ چنانچہ وہ معتوب ہو کر زمین پر پھینک دی گئی اور اس کے ساتھ ڈرامے کا فن بھی زمین پر آ گیا۔

وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ روایت امانت کی نظر سے گزری تھی یا نہیں لیکن اس قسم کا ایک واقعہ ''مذہب عشق'' میں بھی ہے جو ان کی پہنچ سے دور نہیں رہا ہوگا۔

واقعہ یوں ہے کہ بکاؤلی ایک انسان کی محبت میں گرفتار ہو گئی اور جب اندر کو اس کی خبر ہوئی تو اس نے بکاؤلی کے لیے آگ میں پھینک دینے کی سزا تجویز کی۔ اصل عبارت یوں ہے۔

''نگاہ قہر سے اسے دیکھا اور بہت سا جھڑکا۔ آخر کار فرمایا کہ اس کو

آگ میں ڈال دیں کہ انسان کے بدن کی بو باس اس میں نہ رہے۔" (36)

مثنوی گلزار نسیم میں یہ واقعہ یوں بیان کیا گیا ہے۔

اک شب راجا تھا محفل آرا یاد آئی بکاؤلی دل آرا
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
منھ پھیر کے ایک مسکرائی آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ہلا کے رہ گئی ایک ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک
بولا وہ کہ چپ ہو کیوں سبب کیا بولی وہ کہیے بے ادب کیا
ناتا پریوں سے اس نے توڑا رشتہ یک آدمی سے جوڑا
وہ سن کے خفا ہوا کہا جاؤ جس طرح سے بیٹھی ہو اٹھا لاؤ
ساتھ ان کے وہ تا بہ محفل آئی لرزاں لرزاں مقابل آئی
راجہ نے نگاہ کی غضب سے پوچھا کہ یہ بے حیائی کب سے
بو آتی ہے آدمی کی لے جاؤ ناپاک ہے آگ اسے دکھا لاؤ

اندر سبھا میں گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں جاتا ہے۔ یہ واقعہ گلزار نسیم میں یوں بیان ہوا ہے۔

اس تخت کا یہ پکڑ کے پایہ پوشیدہ ہوا برنگ سایہ
بن ٹھن کے جب آئی رشک ناہید ذرہ ہوا ہم رکاب خورشید

"مذہب عشق" میں یہ تفصیل یوں ہے

"آدھی رات گئے تخت پھر آموجود ہوا۔ بکاؤلی اٹھ کر بناؤ سنگار کرنے لگی اور شاہزادہ بھی چھپے چھپے جا کر اس تخت کا پایہ پکڑ کر بیٹھ رہا۔ اتنے میں وہ بھی آ کر سوار ہوئی اور پریاں اسے لے کر اڑیں۔ تاج الملوک اسی پائے میں لٹک گیا۔" (37)

اندر سبھا میں جوگن ناچنے گانے سے راجہ اندر کو خوش کر کے انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ گلزار نسیم میں یہ بات یوں بیان ہو چکی تھی۔

خوش لہجہ بکاؤلی بہت تھی　　گاتی اور ناچتی بڑی تھی
راجہ نے کہا کہ خوش ہوں تجھ سے　　جو چاہے آج مانگ مجھ سے
دکھلا کے اس پکھاؤ جی کو　　مانگا کہ یہ دو بکاؤلی کو
ارمان یہی ہوس یہی ہے　　خاطر کی مراد بس یہی ہے

نہال چند لاہوری اُسے نثر میں یوں بیان کر چکے تھے۔

''راجہ بھی مست ہو کر جھومنے لگا اور اسی عالم میں فرمایا۔ مانگ جو مانگنا چاہتی ہے۔ یہ سن کر بکاؤلی نے آداب بجالا کر عرض کی۔ مہاراج کی بدولت لونڈی کو کسی چیز کی کمی نہیں اور کچھ ہوس دل میں باقی نہیں مگر اس پکھاؤجی کو بخشئے کی یہی آرزو ہے۔'' (39)

ان دونوں مثنویوں میں سے سحر البیان امانت کے ذہنی پس منظر پر کچھ زیادہ ہی چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ کیوں کہ امانت نے میر حسن کا نام لے کر سحر البیان کے اشعار دو جگہ اندر سبھا میں اور آٹھ جگہ شرح اندر سبھا میں نقل کیے ہیں۔ ذیل میں یہ تمام اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

اندر سبھا میں لال دیو راجہ اندر کو پرستان میں آدمی زاد کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے تو سبز پری اس کو منع کرتے ہوئے کہتی ہے۔

پری کی طرف دیکھ احمق نہ بن　　برائی سے باز آ بقول حسن
کسی کی بدی تو نہ کر عیب ہے　　کہ اس کا خدا عالم الغیب ہے

راجہ اندر سبز پری کو آدمی زاد سے محبت کرنے پر لعنت ملامت کرتے ہوئے کہتا ہے۔

بنایا اری تو نے انساں کو یار　　بقول حسن سن تو اے نابکار
ترا رنگ غیرت سے اڑتا نہیں　　تجھے کیا پری زاد جڑتا نہیں

امانت شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں

''عجب چاندنی کا وفور تھا کہ زمانہ پرنور تھا''

اک شے پہ تھا ماہ پر تو فگن　　عجب رات تھی وہ بقول حسن

وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جابجا     وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا
وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور     لگا شام سے صبح تک وقت نور

''جب شہزادہ نیند میں کسمسایا تو اس نے زمرد کا چھلہ اپنے ہاتھ سے اتار شہزادے کی انگلی میں پہنایا اور الگ ہٹ کر یہ شعر حسن کا سنایا۔''

کرم مجھ پہ رکھیو سدا میری جاں
میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشاں

''راجہ خشمناک ہوا اور چشم غضب سے شہزادہ کی طرف دیکھا۔ بقول حسن۔''

اسے دیکھ غصہ میں وہ ڈر گیا     کہے تو کہ جیتے ہی جی مرگیا

''دل کو جوگ پر آمادہ کیا فقیری کا ارادہ کیا۔ جب یہ صلاح دل سے سردست ہوئی۔ شہزادہ کی یاد میں بدمست ہوئی۔''

خوش آیا اسے جوگ کا یہ برن     کہ غش کرگئی وہ بقول حسن
پھر آئے جو کچھ اس کو ہوش و حواس     سجا تن پہ جوگن کا اپنے لباس
پہن سیل اور گیروا اوڑھ کیس     چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
کئی سیر موتی جلا راکھ کر     بھبھوت اپنے منھ پر ملا سر بسر
پہن ایک لہنگا زری باف کا     وہ پردہ سا کر اس تن صاف کا
زری کے دوپٹے سے چھاتی کو باندھ     بدن کو چھپا اور گاتی کو باندھ
نہ سدھ بدھ کی لی اور نہ منگل کی لی     نکل شہر سے راہ جنگل کی لی

''جتنا چہرہ آپ کو راکھ میں چھپاتا ہے اتنا جوبن اور جلوے دکھاتا ہے۔ اس وقت شعر حسن کا یاد آتا ہے۔''

کرے حسن کو کس طرح کوئی ماند
چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

دیو جوگن کو ساکت پا کر گود میں اٹھا کر بقول حسن:

زمیں سے اڑا آسماں کے تئیں     وہ کتنا کہا کی نہیں رے نہیں

جوگن راجہ اندر کو ایک غزل سناتی ہے۔ اس کے بارے میں کہتے ہیں۔

''غزل کی ہر بیت خوش فہموں کے دل میں گڑ گئی۔ سبھا مین ہلچل پڑ گئی بقول حسن''

رواں اور دواں کردیا جان کو     رلایا ہر اک جن و انسان کو

گلفام کی رہائی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''لال دیو نے سر دست اپنا ایک ہاتھ کنویں میں ڈالا اور سر کے بال پکڑ کر گلفام کو باہر نکالا۔''

کنویں سے جو نکلا وگل پیرہن     کہوں حال کیا میں بقول حسن
وہ جیتا تو نکلا مگر اس طرح     کہ بیمار ہو نزع میں جس طرح
نہ آنکھوں میں طاقت نہ تن میں تواں     کہ جوں خشک ہو نرگس بوستاں
فقط پوست باقی تھا یا استخواں     نہ تھا خون کا رنگ بھی درمیاں
وہ ناخن جو تھے اس کے مثل ہلال     سو وہ ہوگئے بڑھ کے بدر کمال
بدن سے رگوں کی تھی اس ڈھپ نمود     کہ الجھا ہو جوں ریشمان کبود

ان ساری باتوں کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جہاں تک قصے اور اس کی جزئیات کا تعلق ہے اس میں امانت کی تخلیقی صلاحیتوں یا تخیئل کے کسی کمال کا دخل نہیں۔ انھوں نے ان مذکورہ بالا مثنویوں اور داستانوں اور پرانے مروج قصوں کے واقعات کی اساس پر اندر سبھا مرتب کی۔

پھر بھی ہم اسے امانت کا تخلیقی کارنامہ ہی کہیں گے۔ کیوں کہ فن ڈرامہ نگاری میں یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ دنیا کے بہت سے مشہور ڈرامے اپنے وقت کے مشہور قصے کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔

پھر یہ کہ امانت نے قصے کے مختلف اجزاء کو بکھری ہوئی صورت میں اخذ کیا پھر انہیں ترتیب دے کر ڈرامے کے پیکر میں ڈھالا اور ان میں ڈرامے کے مختلف مبادیات پیدا کیے،

اسے ہم امانت کا تخلیقی کارنامہ نہ کہیں تو اور کیا کہیں۔

اس کے علاوہ اندر سبھا میں جتنے گیت غزلیں اور منظوم مکالمے ہیں سب کے سب امانت کی اپنی تخلیق ہیں۔ لہذا قصے کے ان مختلف اجزا کو شعر کے پیکر میں ڈھالنا ان میں زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے شاعرانہ فنکاری سے سجانا تخلیقی کارنامہ نہیں تو اور کیا ہے۔

## اندر سبھا میں کردار نگاری

ارسطو نے دو ہزار سال قبل کہانی کی اہمیت پر بجا طور پر زور دیا تھا۔ ڈرامے میں یہ ناظرین کی دلچسپی قائم رکھنے کے لیے بہت اہم ہے۔ لیکن اس سے یہ نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ ڈرامے کے لیے یہی سب کچھ ہے۔ قصے اور پلاٹ کی طرح کردار نگاری بھی ڈرامے کا ایک بنیادی عنصر ہے۔

بعض نقاد اسٹیج کا تمام تر تعلق پلاٹ اور عمل سے قائم کرتے ہیں۔ کردار نگاری کو ان کے مقابلے میں ادنی چیز گردانتے ہیں۔ لیکن یہ درست نہیں ہے۔ بعض ڈراموں میں ایسے کردار بھی ہوتے ہیں جو کہانی کے سہارے کے بغیر اپنے بل بوتے پر ذہنوں میں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ڈرامے صرف ایسے کرداروں ہی کی وجہ سے عظمت کے نشان تک پہنچتے ہیں۔ مثال کے طور پر شکسپیئر کے ڈرامے، ''دی مرچنٹ آف وینس'' کو مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے جس کی کہانی آج ہمارے لیے دلچسپی کا موجب نہ بھی ہو۔ لیکن شائی لاک اس ڈرامے کا ایک ایسا غیر فانی کردار ہے جو آج بھی اسی طرح زندہ ہے جیسا کہ اپنے وقت میں تھا۔ وہ آج بھی ہمارے معاشرہ کے سرمایہ پرست اور ذخیرہ اندوز طبع کی ذہنیت کی نمائندگی کر رہا ہے۔

شکسپیئر کا ڈرامہ ''رومیو اور جیولیٹ'' آج بھی زندہ ہے اور اس میں وہی عظمت ملتی ہے جو صدیوں قبل اس کی پہلی نمائش کے وقت موجود تھی۔ کیوں کہ اس میں دو ایسے کردار موجود ہیں جو دوامی جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔

مختصر یہ کہ کہانی اور کردار دونوں ڈرامے کے لیے اہم ہیں۔ لہذا کہانی کے واقعات و حالات کا اور کرداروں کا آپس میں گہرا تعلق ہونا چاہیے اور کہانی کو کرداروں کے ارتقا کا

وسیلہ بننا چاہیے۔

دراصل پلاٹ اور کردار ایک دوسرے کے لیے معرض وجود میں آتے ہیں اور ان کا آپس میں گہرا ربط ہوتا ہے۔ اکثر ڈراموں میں دونوں برابر کا عمل کرتے ہیں۔ یعنی بعض جگہ کردار پلاٹ کے تاروپود تیار کرتے ہیں اور کہانی وہی نوعیت اختیار کرتی ہے جس نوعیت و خصلت کے کردار ہوتے ہیں اور بعض جگہ کردار ان خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں اور ہو سکتے ہیں جو خصائل واوصاف پلاٹ ان کو بخشتا ہے۔

کردار اور پلاٹ کے تعلق سے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ مصنف خام مواد کے طور پر اپنے ذہن میں پہلے پلاٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے یا کردار کا۔

اس سلسلے میں ہمیں دونوں مثالیں ملتی ہیں۔ یعنی بعض جگہ شروع ہی سے پلاٹ کا نقشہ مصنف کے ذہن میں ہوتا ہے۔ وہ اس کے آغاز وانجام ارتقاء اور نقطۂ عروج بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ کہانی کے ہر موڑ سے بخوبی آشنا ہوتا ہے اور پلاٹ کے مطابق کرداروں کی تراش خراش کر کے کہانی میں ان کو جگہ دیتا ہے۔

یونانی المیہ میں اس طرح کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ قدیم یونانی ڈرامے اکثر یونانی اساطیر کی داستانوں سے تیار کیے جاتے تھے۔ بنی بنائی کہانی ان کے پیش نظر ہوتی تھی اور کرداروں کو ان میں چسپاں کر دیا جاتا تھا۔ سنسکرت ڈرامے میں اسی طرح ہندو دیو مالائی کہانیوں کو استعمال کیا جاتا رہا ہے۔

دوسرے یہ کہ بعض دفعہ مصنف کے پیش نظر کوئی کردار یا کئی کردار ہوتے ہیں۔ وہ ان کی شخصیتوں کے ہر پہلو کو اچھی طرح جانتا ہے۔ ان کے ذہنی رجحانات ان کے طور طریقے سب اس کے ذہن میں ہوتے ہیں اور ان سب کی نمائش کے لیے وہ پلاٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور ان کی شخصیت کو بے نقاب کرنے کے لیے موقع و محل اختراع کرتا ہے۔ اس کی مثالیں ہمیں شکسپیئر کے ڈراموں میں مل جاتی ہیں۔

نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کہیں کہانی میں کردار پلاٹ کے پروردہ ہوتے ہیں اور کہیں پلاٹ کرداروں کے زیر اثر۔ بہر حال ڈرامے کی خوبی اسی میں مضمر ہوتی ہے کہ ان دو عناصر میں

صحیح امتزاج پیدا کیا جائے۔

اندرسبھا کی کہانی روایتی قسم کی ہے اوراس کا پلاٹ پہلے سے مصنف کے ذہن میں تھا لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس کے کردار بھی روایتی قسم کے ہیں، جو پہلے سے مصنف کے ذہن میں موجود تھے۔ یہاں نہ کرداروں کے لیے پلاٹ کا تانا بانا بنا گیا ہے اور نہ پلاٹ کی خاطر کردار گڑھے گئے ہیں۔ یہ دونوں پہلے سے مصنف کے ذہن میں موجود تھے۔ امانت نے بس اتنا کیا کہ ایک خاص نقطۂ نظر کے تحت پلاٹ اور کردار دونوں میں تھوڑی تھوڑی تراش خراش کر کے دونوں کو کسی حد تک آمیز کر کے ایک خاص فضا کے زیر اثر پیش کر دیا۔

ناول نگار کے پاس کردار نگاری کے متعدد ذرائع ہوتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کو کرداروں کی سیرت کی توضیح وتشریح پلاٹ اوران کے اقوال وافعال سے کرنی پڑتی ہے۔ مختصر یہ کہ مکالمے کو ڈرامائی کردارنگاری میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس سے جہاں پلاٹ کی وضاحت ہوتی ہے وہیں کردار کے عام اور انفرادی اوصاف پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

ڈرامہ کا فن ناول سے کہیں زیادہ چست مکالمے کا متقاضی ہے۔ کیوں کہ ڈرامہ ایک مقررہ وقت کے اندرختم ہوتا ہے۔ ڈرامے میں غیر ضروری اور طویل مکالمے اس کے وحدت تاثر کو ختم کر دیتے ہیں۔ پلاٹ کی چستی اور دلکشی بھی اس سے متاثر ہوتی ہے۔ لیکن انہیں ضرورت سے زیادہ مختصر بھی نہیں ہونا چاہیے کہ کردار کی سیرت پورے طور پر نمایاں نہ ہو سکے۔

اندرسبھا امانت میں مکالموں کو بڑے اعتدال کے ساتھ برتا گیا ہے۔ ان میں نہ اتنی طوالت ہے کہ سامع پر بار گزریں اور نہ ہی اتنے مختصر کہ کرداروں کی شخصیت نمایاں نہ ہو سکے۔ اس کے مکالمے اس کے کرداروں کی شخصیت کو اس طرح مکمل کرتے ہوئے اجاگر کرتے ہیں کہ ان سے ان کی نفسیات، جذبات، قلبی واردات، ذہنی کیفیات، عقائد اور خارجی شخصیت کی بھی عکاسی ہو جاتی ہے اور قصہ بھی آگے بڑھتا ہے۔

اس کے الفاظ ان جذبوں کی عکاسی کرنے میں کامیاب ہیں جن کے اظہار کے لیے ادا کیے جاتے ہیں اوراپنے موقع ومحل سے بھی مناسبت رکھتے ہیں۔

اس کے مکالمے چست، رواں، شستہ، سادہ ومختصر ہیں، الفاظ موزوں ہیں اور کردار

کی نفسیات وجذبات کے عکاس ہیں۔

قدیم ناٹکوں کی طرح اندر سبھا میں بھی ایک راوی پایا جاتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ راوی کون ہے۔ البتہ ہر کردار کی آمد سے پہلے وہ اس کے تعارف کے طور پر چند اشعار ادا کرتا ہے۔ امانت نے اس قدیم روایت کے ساتھ ساتھ اندر سبھا میں تھوڑی سی جدت بھی پیدا کر دی ہے کہ ہر آنے والا کردار (سوائے گلفام اور دیوؤں کے) اپنا تعارف خود بھی کرواتا ہے۔ اس سے کرداروں کے بارے میں ہمیں بہت ساری معلومات فراہم ہو جاتی ہیں، ان کی اندرونی کیفیات کا پتہ چلتا ہے۔ اس سے کردار کی شخصیت کی تکمیل بھی ہوتی ہے اور کردار و پلاٹ میں ربط قائم رکھنے کی فنی کوشش کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

کرداروں کے سمجھنے کے لیے مندرجہ ذیل تین صورتیں بھی ممد و معاون بتائی گئی ہیں۔

اول — کسی کردار کی دوسرے کسی کردار کے ساتھ گفتگو

دوم — کسی کردار کے بارے میں کردار کا اظہار خیال

سوم — واقعات اور ڈرامے کی اندرونی فضا سے کردار کی شخصیت پر روشنی پڑنا۔

پہلی صورت میں جب کوئی کردار کسی سے گفتگو کرتا ہے تو بہت سی باتیں اپنے متعلق بھی کرتا ہے جس سے ہمیں اس کی سیرت کے بارے میں جانکاری حاصل ہوتی ہے۔ خواہ کردار کا موضوعِ سخن براہ راست اپنی ذات کی طرف نہ بھی ہو پھر بھی اس کی باتوں سے اس کے نقطۂ نظر، طرز تخیئل اور انداز فکر کا پتہ چل جاتا ہے۔ اس کی باتوں میں اس کی اپنی ذات کا عکس جھلکتا ہے۔

اندر سبھا میں اس اصول کی مثال کئی جگہ ملتی ہے۔ مثلاً راجہ اندرا اپنے بارے میں کہتا ہے:

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام — بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام

میرا سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج — جی مرا ہے چاہتا کہ جلسہ دیکھوں آج

لاؤ پریوں کو مری جلدی جا کر ہاں — باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

ارے دیو تو ہے یہ کیا بک رہا — مرے باغ میں کام انساں کا کیا

ہوا کس طرح یاں بشر کا گزر　　پرندوں کے دہشت سے جلتے ہیں پر
اسے کھینچ لا پاس میرے شتاب　　کہ غصہ سے ہے حال میرا خراب

مری ساری محفل کی لی آبرو　　یہاں گھورنے آیا پریوں کو تو

کسی دیو جن کی ستائی نہ ہو　　مرے پاس فریاد لائی نہ ہو

مزہ راگ کا ناچ کا ذوق ہے　　فقیروں سے مجھ کو بہت شوق ہے

راجہ اندر کے ان الفاظ سے اس کی نفسیاتی کیفیتوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ قصہ بھی آگے بڑھتا ہے اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی بھی پڑتی ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ ناچ گانے کا بہت شوقین ہے، پریوں کی دید کے بنا اسے آرام نہیں آتا، اپنی سبھا میں کسی انسان کی موجودگی برداشت نہیں کر سکتا اور پری کا انسان سے عشق اس کے نزدیک سب سے بڑا جرم ہے۔ احساس برتری کے تحت انسان کو کمتر سمجھتا ہے۔ غصہ ور ہونے کے ساتھ ساتھ منصف مزاج اور نرم دل بھی ہے۔ فقیروں اور جوگیوں سے ہمدردی رکھتا ہے۔ اپنے قول کا پکا ہے اور اس میں روایتی قسم کی مذہبی رواداری بھی ہے۔

راجا اندر کے بارے میں دوسرے لوگ اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

سبھا میں دوستوں اندر کی آمد آمد ہے　　پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے
فروغ حسن سے آنکھوں کو اب کر و روشن　　زمیں پہ مہر منور کی آمد آمد ہے
دو زانو بیٹھو قرینے کے ساتھ محفل میں　　پری کے دیو کے لشکر کی آمد آمد ہے

کوئی راجہ کو خبر جا کے لگا دیوے گا　　پھونک دے گا وہ مجھے تجھ کو جلا دیوے گا
نہ جلائے گا تو آفت میں پھنسائے گا مجھے　　قید کر کے وہ کنویں خوب جھنکائے گا تجھے

ان اشعار سے راجہ اندر کی سیرت کے دو پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ راجہ

بہت وجیہ ہے، اس کا چہرہ چاند کی طرح روشن ہے، وہ پریوں کا افسر ہے۔ دوسرے وہ بہت غصہ ور ہے، کسی سے خفا ہو جائے تو اسے جلا کر راکھ کر دے۔

ان سب باتوں کی تصدیق آگے آنے والے واقعات سے بھی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا جب سبھا تیار ہوتی ہے اور پریاں آن آن کر ناچنے گانے لگتی ہیں تو راجہ ساری ساری رات اس شغل میں گزار دیتا ہے۔ جب اسے سبز پری کے عشق کا حال معلوم ہوتا ہے تو بہت غضبناک ہوتا ہے اور دونوں کو سخت سزائیں دیتا ہے۔ لیکن جب جوگن اس کے سامنے آتی ہے تو اس سے بہت شفقت اور ہمدردی سے پیش آتا ہے۔

جب جوگن انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے تو نہ چاہتے ہوئے بھی اپنی مرضی کے خلاف قول دے دینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس طرح قول پورا کرنے کی صورت حال سے جاگیردارانہ ذہنیت اور جاگیردارانہ تہذیب کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے جو اس وقت کے معاشرے میں رچی بسی ہوئی تھی۔

سبز پری اپنے تعارف کے طور پر یہ اشعار پڑھتی ہے۔

معمور ہوں شوخی سے شرارت سے بھری ہوں
دھانی مری پوشاک ہے میں سبز پری ہوں
لے لیتی ہوں دل آنکھ فرشتوں سے ملا کر
انساں ہے بلا کیا میں نہیں جن سے ڈری ہوں
زندہ نہ رکھے گا مجھے سن لے گا جو راجا
شہزادۂ گلفام کی صورت پر مری ہوں
وہ شمع میں پروانہ ہوں وہ سرو میں قمری
وہ گل ہے جہاں میں، میں نسیم سحری ہوں
شہزادہ اک بام پر سوتا تھا نادان

جو بن اس کا دیکھ کر نکلی میری جان
صورت اس کی دیکھ کر دل سے گیا قرار
منھ پر منھ میں نے رکھا کیا خوب سا پیار
دل میرا لگتا نہیں محفل کے درمیان
قالب میرا ہے یہاں وہاں ہے میری جان

یہ اشعار سبز پری کی خوداعتمادی، بے باکی اور عاشق مزاجانہ فطرت کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر فنی خوبیاں بھی رکھتے ہیں۔ ان میں آنے والے واقعات کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ جس سے سامعین کو آنے والے واقعات کے لیے ذہنی طور پر تیار کرنے کا بھی کام لیا گیا ہے۔

سبز پری کے متعلق دوسروں کی زبانی یہ اشعار پڑھے جاتے ہیں۔

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے     لب سرخ ہیں پر سبز ہیں پوشاک ہری ہے
فیروزہ اسے دیکھ کے کھاجاتا ہے ہیرا     چہرے میں زمرد سے سوا جلوہ گری ہے
زیور کی ہے کیا شان چھریرے سے بدن پر     اک شاخ ہے نازک کہ شگوفوں سے بھری ہے
آمد کی خبر سن کے حسینوں میں نہیں دم     جو شمع ہے محفل میں چراغ سحری ہے

ان اشعار سے صرف سبز پری کے حسن کا اندازہ ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کے اسٹیج پر آنے سے پہلے ہی اس کی پوری تصویر آنکھون کے سامنے آجاتی ہے۔

پھر آنے والے واقعات سے سبز پری کی فطرت کی یہ جھلکیاں پورے طور پر سامنے آجاتی ہیں۔ مثلاً جب کالا دیو گلفام کو اس کے پاس لے آتا ہے تو اسے جلد ہی ان الفاظ میں دعوت وصل دیتی ہے جس سے اس کی ذہنیت سامنے آجاتی ہے۔ وہ کہتی ہے۔

سر پہ آنکھوں پہ کلیجہ پہ بٹھاؤں تجھ کو     آمرے پاس گلے سے میں لگاؤں تجھ کو
لیٹ پہلو میں مرے، گھر کو میں آباد کروں     تجھ کو لپٹا کے گلے وصل سے دل شاد کروں

جب راجہ اس کے بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیتا ہے اور گلفام کو قید کر دیتا ہے تو جس اعتماد سے جوگن بن کر اسے تلاش کرنے نکلتی ہے اس سے اس کی سمجھ داری اور ہوشیاری

کا بھر پور مظاہرہ ہوتا ہے۔

گلفام کو چونکہ سوتے سے اٹھوا کر منگوایا تھا اس لیے اس کی آمد نہیں گائی جاتی اور نہ ہی وہ خود اپنے لیے تعارفی اشعار گاتا ہے۔ گلفام کو جب سبز پری نیند سے جگاتی ہے تو وہ نئے لوگ اور نئے مقام کو دیکھ کر گھبراتا ہے اور ایسی حالت میں تعارفی اشعار گانے کے بجائے بڑے فطری انداز میں کچھ ڈرا ڈرا کچھ سہما سہما عالم حیرت میں بیتاب ہوکر ایک غزل گاتا ہے۔ جس میں آہ وفغاں اور شکوہ شکایت ہے۔ اگر امانت اور کرداروں کی طرح گلفام سے بھی تعارفی اشعار پیش کراتے تو یہ غیر فطری ہوتا۔ امانت نے اس موقع کو بڑے فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ یہاں گلفام یہ اشعار گاتا ہے۔

گھر سے یاں کون خدا کے لیے لایا مجھ کو　　کس ستم گار نے سوتے سے جگایا مجھ کو
حق نے کیا خواب پریشاں یہ دکھایا مجھ کو　　نظر آتا ہے نہ اپنا نہ پرایا مجھ کو
تا دم مرگ اب امید رہائی کی نہیں　　کس بلا میں مرے اللہ پھنسایا مجھ کو

ایک اور جگہ پری سے گفتگو کے دوران کہتا ہے۔

اور جلسوں کا تو ہند میں بھی چرچا ہے　　ناچ پریوں کا کبھی میں نے نہیں دیکھا ہے
ساتھ اپنے مجھے لے چل کے وہ جلسہ دکھلا　　راجہ اندر کے اکھاڑے کا تماشا دکھلا
سیر میں تیرے سبب واں کی جو اک بار کروں　　جیتے جی پھر نہ کبھی وصل کا انکار کروں

اس پر پری اسے اندر کی سبھا کے خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے وہاں جانے سے منع کرتی ہے لیکن گلفام نہیں مانتا اور بہت سی طنز آمیز باتیں کہنے کے بعد آخر میں کہتا ہے۔

واں نہ لے جائے گی تو جی سے گزر جاؤں گا　　میں ابھی اپنا گلہ کاٹ کے مر جاؤں گا

گلفام کے ان اشعار سے اس کی شخصیت کا ہمیں پوری طرح اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ ایک بے عمل کم ہمت، ضدی اور نا سمجھ فطرت کا مالک ہے۔

آگے چل کر یہ ساری باتیں واقعات کے ذریعے پورے طور پر سامنے آتی ہیں مثلاً یہ کہ وہ اپنی نا سمجھی کا ثبوت دیتے ہوئے اندر کی سبھا میں جاتا ہے۔ اس طرح خود کو اور سبز پری کو آفت میں پھنساتا ہے۔ پری ذرا تیز ہو کر بولتی ہے تو سہم جاتا ہے۔ جب راجہ اندر

اسے قید کرتا ہے تو رہائی کی کوئی کوشش نہیں کرتا۔

اس کے علاوہ اندر سبھا کے عام مکالموں میں بھی یہ خوبیاں پائی جاتی ہیں کہ ان سے پلاٹ بھی آگے بڑھتا ہے کرداروں کی شخصیت کی تکمیل بھی ہوتی ہے اور ان کی نفسیاتی کیفیتوں کا بخوبی اظہار بھی ہوتا ہے۔

شہزادہ اک بام پر سوتا تھا نادان — جوبن اس کا دیکھ کر نکلی میری جان
اتری اپنے تخت سے تیر کلیجے کھائے — سوتا تھا وہ بے خبر ہاتھ پاؤں پھیلائے
صورت اس کی دیکھ کر دل سے گیا قرار — منھ پہ منھ میں نے رکھا کیا خوب سا پیار
دل میرا لگتا نہیں محفل کے درمیان — قالب میرا ہے یہاں وہاں ہے میری جان
اس کو گر تو لا اٹھا جلدی جا کر یار — لونڈی میں ہو جاؤں گی تیری بے تکرار

اس میں واقعات کے بارے میں مکالموں کے ذریعہ بیان کا رنگ بھی ہے۔ جذبات کی اچھی تصویر کشی بھی اور محاکات کا بہترین نمونہ بھی۔

کالا دیو جواب دیتا ہے۔

گھر میں راجہ کے ہے تو پریوں کی سردار — تجھ سے کر سکتا نہیں ہرگز میں انکار

اس جواب میں کالے دیو کی فرمانبرداری کے علاوہ حکم کی تعمیل پر مجبور ہونے کی وجہ بھی ظاہر کر دی گئی ہے۔ پھر اس سے سبز پری کے مقام کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اندر کی سبھا میں ایک اعلیٰ مقام رکھتی ہے۔

اس کے بعد کالے دیو اور سبز پری کے درمیان مکالمہ شہزادے کو جگانے کا منظر اور شہزادے کی خود کلامی بھی متذکرہ بالا خوبیوں کی حامل ہے۔

پھر شہزادہ گلفام اور پری کے درمیان یہ مکالمے ہوتے ہیں:

دیکھو تم میری طرف گھر کا مت لو نام — لونڈی مجھ کو جان کر کرو یہاں آرام
بتلاؤ اب حسب نسب اور تم اپنا نام — رہتے ہو کس کام میں ہے گا کہاں مقام

محلوں میں رہتا ہوں میں عیش ہے میرا کام — شہزادہ ہوں ہند کا نام مرا گلفام

تو عورت کس قوم کی اپنا نام بتا　　دونوں شانوں پر ترے نکلا ہے یہ کیا

قوم کی ہوں پری سمجھ نہ تو حیوان　　یہ دونوں پر ہیں مرے اے مورکھ نادان
رہتی ہوں میں قاف میں سبز پری ہے نام　　راجا اندر کے یہاں ناچ ہے میرا کام

جلدی بتلاؤ مجھے دل کو ہے وسواس　　میرا آنا کس طرح ہوا ہے تیرے پاس

تجھ پہ عاشق میں ہوئی چلتے چلتے راہ　　اٹھا منگایا یاں تجھے بھیج کے دیو سیاہ

ان مکالموں سے قصے کی چھوٹی ہوئی کڑیاں بھی مکمل ہوتی ہیں۔ سبز پری کی چاہت کا راز بھی کھلتا ہے۔ شہزادے کے کردار کے نقوش زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور پلاٹ بھی مزید آگے بڑھتا ہے۔

پھر سبز پری اظہار محبت اور وصل کا اصرار کرتی ہے تو شہزادہ انکار کے ساتھ ساتھ پری کو طعنے بھی دیتا ہے۔ جس میں جذباتی کیفیتوں کی عکاسی ہے شہزادہ کہتا ہے۔

بیسوا تجھ سے زمانہ میں نہ ہوگی زنہار　　آپ بدنام ہوئی مجھ سے چھڑایا گھربار
بھیج کر دیو مجھے کھینچ بلایا تو نے　　آدمی زاد کو پھندے میں پھنسایا تو نے

شہزادے کے اس لعن طعن پر سبز پری کچھ برہم ہوتی ہے اور کیوں نہ ہو حسن میں یکتائے روزگار ہونے کے ساتھ ساتھ وہ پریوں کی سردار بھی ہے۔ اس طعن سے اس کے پندار کو ٹھیس پہنچتی ہے تو برہمی میں کہتی ہے۔

شکر اللہ کا کر لڑ گئی قسمت تیری　　یک بیک مجھ سی پری کو ہوئی الفت تیری
تجھ کو دیوانے نہیں شرم زری آتی ہے　　خواب میں بھی کہیں انساں کے پری آتی ہے
دیکھ پچھتائے گا میرا جو برا دل ہوگا　　وصل تجھ کو نہ پری کا کبھی حاصل ہوگا

یہاں امانت نے ایک نفسیاتی ردعمل دکھایا ہے۔ جو عورت کی نفسیات کی بڑی عمدہ ترجمانی کرتا ہے۔

آخر کار دونوں میں اس شرط پر صلح ہوتی ہے کہ سبز پری اسے اندر کی سبھا دکھالا ئے گی۔ یہاں سبز پری کی ذہنی کشمکش کو امانت نے بڑی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے۔ وہ شہزادے کی محبت سے مجبور ہوکر اسے اندر کی سبھا میں لے جانے پر تیار تو ہو جاتی ہے لیکن وہاں کے خطرات کا خیال کر کے کبھی پیار سے کبھی برہمی سے کبھی منطق سے اسے اس ارادے سے باز بھی رکھنا چاہتی ہے۔لہذا کہتی ہے۔

ایسی باتوں کا زبان پر نہیں لانا اچھا　　　جان آفت میں نہیں مفت پھنسانا اچھا
ایسی جا سیر کو انسان نہیں چلتے ہیں　　　واں مری جان پری زاد کے پر جلتے ہیں
آفت آجائے گی تجھ پر ارے اک آن کے بیچ　　　آدمی زاد کا کیا کام پرستان کے بیچ

اس پر شہزادہ بدگمانی ظاہر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ کسی دیو کی خدمت میں وہاں جاتی ہے۔اس الزام کا سبز پری پر ردعمل ہوتا ہے اور اس کے مزاج کی برہمی بڑھ جاتی ہے اور اس بڑھی ہوئی برہمی کے ساتھ لہجہ کی تلخی بھی بڑھ جاتی ہے۔وہ کہتی ہے۔

بات ہرگز نہ زبان سے یہ نکالو صاحب　　　ہوش میں آؤ ذرا منھ کو سنبھالو صاحب
میں پری ہو کے اور ایسے پہ فدا جان کروں　　　ایڑی چوٹی پہ موئے دیو کو قربان کروں

لہجے کا یہ فرق امانت کے ہاں ہر جگہ پایا جاتا ہے۔ لہجے کرداروں کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیات سے بڑی گہری مطابقت رکھتے ہیں

جب سبز پری شہزادے کے اصرار سے بے بس ہو جاتی ہے تو اس کے لہجے سے یہ بے بسی کس طرح جھلکتی ہے ملاحظہ ہو۔

مفت کی یار خراب اپنی جوانی تونے　　　ہائے افسوس مری بات نہ مانی تونے
اب ملے گا نہ عزیزوں سے نہ ماں باپ سے تو　　　شیر کے منہ میں مری جان چلا آپ سے تو

راجا اندر غصہ کے عالم میں پری کو لعن طعن کرتے ہوئے جو الفاظ استعمال کرتا ہے اس سے بہتر الفاظ ان کیفیات کی ترجمانی کے لیے مشکل ہی سے ملیں گے۔وہ کہتا ہے۔

ارے او پری سبز او بے حیا　　　مرے سامنے جلد آ بیسوا
تھُڑی ہے تری ذات بنیاد پر　　　کہ عاشق ہوئی آدمی زاد پر

بنایا ارے تونے انساں کو یار بقول حسن سن تو اے نابکار
ترا رنگ غیرت سے اڑتا نہیں تجھے کیا پری زاد جڑتا نہیں
سبھا میں لگا لائی انسان کو ساتھ ترا اب گریباں ہے اور میرا ہاتھ

اس کے علاوہ جوگن اور کالے دیو کے مکالمے، جوگن اور راجا اندر کے مکالمے اور آخر میں سبز پری اور گلفام کے مکالمے بھی ان کی اندرونی کیفیات کو ظاہر کرتے اور قصے کو تیزی سے آگے بڑھاتے اور سمیٹتے ہیں۔

یہ سچ ہے کہ اندرسبھا میں ایسے اشعار جنہیں ہم مکالمہ کہہ سکیں کم ہیں لیکن یہ اپنی قلت کے باوجود قصے کی بہت سی جزئیات پر روشنی ڈالتے اور کرداروں کی شخصیت کے داخلی و خارجی نقوش بھی اجاگر کرتے ہیں۔

کبھی کبھی کردار نگاری کے لیے ایک اور طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات اپنے ارادوں منصوبوں اور جذبات واحساسات کا اظہار بلا کسی اور سے مخاطب ہوئے یا اپنے آپ سے مخاطب ہوکر کرتا نظر آتا ہے۔اس اسلوب کو خودکلامی کا نام دیا جاتا ہے۔اسی کی ایک شاخ ایک طرف گفتگو(Aside) ہے۔

ڈرامہ نگار اور تماشائیوں میں اس قسم کی مفاہمت سے کردار کے متعلق بہت سے راز افشاں ہوتے ہیں۔ جب کردار نگاری کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے باطن تک رسائی مشکل ہوجاتی ہے تو اس مفاہمت کا سہارا لیا جاتا ہے کسی کردار کے باطن کے تاریک گوشوں اور خلوت گاہوں سے سامعین کو متعارف کرانے کا ڈرامہ نگار کے ہاتھ میں یہ بہترین ذریعہ ہے۔

ڈرامہ نگار ناول نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے متعلق کچھ کہنے پر قادر نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ اپنے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت وصراحت کی اجازت دے دیتا ہے۔وہ اپنے آپ ہی بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم ان کی باتیں گویا اتفاقاً سن لیتے ہیں۔

اندرسبھا میں کہیں کہیں یہ مفاہمت بھی نظر آجاتی ہے۔مثلاً جب سبز پری سبھا میں آتی ہے تو راجا کو سوتا ہوا پاکر کہتی ہے۔

راجا جی تو سوگئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

پھر جب لال دیو راجہ اندر کو سبھا میں انسان کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے تو سبز پری اسے ایسا کرنے سے منع کرتے ہوئے کہتی ہے۔

| | |
|---|---|
| نہ کر لال دیو اس طرح کے کلام | ارے بے مروت زبان اپنی تھام |
| خدا کے غضب سے ذرا دل میں کانپ | چغل خور کے منہ کو ڈستے ہیں سانپ |
| پری کی طرف دیکھ احمق نہ بن | برائی سے باز آ بقول حسن |
| کسی کی بدی تو نہ کر عیب ہے | کہ اس کا خدا عالم الغیب ہے |
| دل عاشق اس بات سے ہل گیا | تجھے ہائے کمبخت کیا مل گیا |

سبز پری کے یہ مکالمے بھی اسی Aside کی رعایت سے ہیں۔

اچھے کردار جامد نہیں ہوتے۔ وہ گڑھے گڑھائے ہمارے سامنے نہیں آتے۔ ان کی شخصیت میں مسلسل ارتقا پایا جاتا ہے۔ ان کے ماضی اور مستقبل سے لاتعلقی کے باوجود ان کی انفرادیت اور شخصیت کو ہم پہچان لیتے ہیں اور ان سے قریبی دوستوں کی طرح مانوس ہو جاتے ہیں۔ گو کہ وہ ہمارے سامنے تھوڑی دیر کے لیے آتے ہیں پھر بھی ان کی پر تاثیر شخصیت ہمارے ذہنوں پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتی ہے۔ ان کے بارے میں ہم اتنے اعتماد سے باتیں کرتے ہیں گویا مدتوں سے جانتے ہوں۔ اس انفرادیت کے ساتھ ساتھ ان میں ایسی عمومیت بھی ہوتی ہے کہ سماج کے کسی طبقہ کی روایات و نظریات کے ترجمان بھی بن جاتے ہیں۔

کردار نگاری میں خلوص و گہرائی ڈرامے کو زندہ جاوید بنا دیتی ہے اور اسے ایسی خصوصیات عطا کرتی ہے جو مرور زمانہ اور تھیٹر کے تغیر و تبدل کے باوصف ہمیشہ زندہ رہتی ہیں۔

دیکھنا یہ ہے کہ اندر سبھا کے کردار ان خصوصیات کے حامل ہیں یا اس کی کردار نگاری ان اصولوں پر کھری اترتی ہے۔ ذیل میں اس کے کرداروں کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے جس

سے کچھ اندازہ ہو سکے گا۔

اندر سبھا میں کل آٹھ کردار ہیں۔ راجہ اندر، گلفام، پکھراج پری، نیلم پری، لال پری، سبز پری، لال دیو اور کالا دیو۔

اس میں جس کردار سے ہم سب سے پہلے متعارف ہوتے ہیں وہ راجہ اندر ہے۔ اس کی شخصیت قصہ کے لیے محرک کی حیثیت رکھتی ہے۔

پریوں کے ساتھ راجہ اندر کا نام سنتے ہی ہمارا ذہن سب سے پہلی دیو مالائی راجہ اندر کی طرف جاتا ہے جو تمام انسانی خصائل سے بالاتر اور تکلیف و پریشانی اور بیماری سے مبرا ہے۔ ملکوتی صفات سے متصف ہے۔ امانت کے راجہ اندر کے اندر مذکورہ صفات تو نہیں پائی جاتی ہیں پھر بھی اس میں دیو مالائی اندر کی ایک جھلک ضرور نظر آجاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کی افتادِ طبع اور طرزِ زندگی میں اس دور کی معاشرت اور ماحول کی جھلکیاں بہت نمایاں ہیں۔ اس کے رہن سہن اور طرزِ زندگی میں لکھنوی انداز پایا جاتا ہے۔ وہ شالی رومال اوڑھتا ہے۔ سنگھاسن کے بجائے مغلیہ قسم کے تخت پر بیٹھتا ہے۔ جوگن کے گانے سے خوش ہوتا ہے تو اسے لکھنوی انداز میں گلوریاں پیش کرتا ہے ورنہ اندر کی سبھا میں گلوریوں کا کیا ذکر۔

کالے دیو سے جوگن کی تعریف سن کر اسے ان الفاظ میں لانے کے لیے کہتا ہے۔

مذکر دیر اے دیو بہر خدا　　اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا

لفظ 'بہر خدا' سے صاف صاف لکھنوی لب و لہجے کی عکاسی ہوتی ہے جہاں غیر مسلم بھی اس لفظ کو عقیدتاً نہیں تو محاورتاً بولا کرتے تھے۔

امانت کے راجہ اندر کی ایک یہ خصوصیت کہ وہ پری جمالوں کا افسر ہے۔ ناچ گانے کا اس قدر شوقین ہے کہ ساری ساری رات اس شوق میں گزار دیتا ہے۔ شجاع الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک کئی شاہانِ اودھ کو ناچ گانے سے جو دلچسپی تھی اور ان کی خلوت و جلوت میں جس طرح نازنینوں اور مہ جبینوں کا ہجوم رہتا تھا اسی کا پرتو ہے۔ خاص طور سے واجد علی شاہ کے مزاج اور طور طریقے میں امانت کے راجہ اندر سے بہت زیادہ مماثلت پائی جاتی ہے

بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ امانت نے واجد علی شاہ ہی کو ذہن میں رکھ کر اپنے راجہ اندر کی تخلیق کی ہے کیوں کہ واجد علی شاہ ہی کی طرح راجہ اندر بھی بہت بڑی قلم رو کا فرمارواہے۔ جس طرح واجد علی شاہ نے پری خانہ قائم کیا تھا اس میں جس طرح پری تمثالوں کا مجمع رہتا تھا اور انہیں ناچ گانے سے جس قدر دلچسپی تھی ٹھیک اسی طرح راجہ اندر بھی دن رات ناچ گانے میں مست رہتا ہے اور پریوں کے دید کے بنا اسے آرام نہیں آتا۔ جس طرح راجہ اندر عیش پرست ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی جذبہ رکھتا ہے ٹھیک اسی طرح واجد علی شاہ میں بھی عیش و عشرت کے ساتھ ساتھ روایتی مذہب پرستی اور ضعیف الاعتقادی پائی جاتی تھی۔

لہذا یہاں کہا جاسکتا ہے کہ امانت نے راجہ اندر کے کردار کے پس منظر میں واجد علی شاہ ہی کی زندگی کے نقوش کو ابھارا ہے۔ اس ڈرامے کا دوسرا کردار شہزادہ گلفام ہے جو نہایت وجیہ اور حسین ہے۔ لیکن اس کے حسن میں مردانہ وجاہت کے بجائے کچھ نسوانیت سی پائی جاتی ہے۔ لہذا جب سبز پری اس سے اظہار عشق کرتی ہے اور دعوت وصل دیتی ہے تو بڑے نسوانی انداز میں کہتا ہے۔

وصل کی تیرے قسم گھر میں ہے کھانا مجھ کو نہ خبردار ابھی ہاتھ لگانا مجھ کو

دراصل امانت نے گلفام کے کردار کے پس منظر میں اپنے عہد کے ایسے شہزادوں یا امیر زادوں کی زندگی کے نقوش کو ابھارا ہے جو جرأت و عمل سے عاری ہونے کے ساتھ ساتھ سن شعور کو پہنچ جانے کے بعد بھی حالات کی گود میں انگوٹھا چوسنے والے بچے کی طرح پڑے رہتے تھے۔ جن کے اندر حالات سے جدوجہد کرنے کا نہ حوصلہ ہوتا تھا نہ امنگ۔

اس وقت بظاہر لکھنؤ کا ہر روز روز عید اور ہر شب شب برات بنی ہوئی تھی۔ عیش و عشرت کی سامانوں کی ریل پیل کی وجہ سے شہزادوں اور امیر زادوں کو سوائے عیش پرستی کے اور کوئی کام نہ تھا۔ یہاں ان کی زندگی شروع سے آخر تک پھولوں کی سیج بنی ہوئی تھی وہ دن رات نازنینوں اور مہ جبینوں کی صحبت میں رہتے رہتے خود بھی پیکر جمال بن جاتے تھے۔ ان کے اندر نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہوتا تھا اور نہ ہی فراست و بردباری۔ مردانگی و جواں

مردی ان کے نزدیک سے ہو کر بھی نہیں گزری تھی۔

گلفام بھی لکھنؤ کے اسی ماحول کی پیداوار ہے۔ اس کے اندر بھی نہ تو عملی جدو جہد کا جذبہ ہے اور نہ حسن تدبیر۔ اس میں سوجھ بوجھ اور سمجھداری تو نام کو بھی نہیں۔ سبز پری لاکھ سمجھاتی ہے کہ اندر کی سبھا میں کسی انسان کا جانا خطرے سے خالی نہیں پھر بھی وہ بچوں کی طرح ضد کرتا ہے اور گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ اپنی اس ناعاقبت اندیشی کی وجہ سے خود بھی قید کی صعوبتیں جھیلتا ہے اور سبز پری کو بھی آفت میں پھنساتا ہے۔

گلفام کا کردار خاصا اہم ہے۔ بہت سے مواقع آتے ہیں جب وہ کارنامے انجام دے سکتا تھا لیکن وہ پورے قصہ میں شروع سے آخر تک بے جان نظر آتا ہے۔

اس کے لیے امانت کو قصوروار نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ کیوں کہ اس وقت کے معاشرے میں ایسے ہی امیرزادے اور شہزادے پیدا ہو رہے تھے۔

کہا جاتا ہے کہ ہر ادیب اپنے معاشرے اور ماحول سے متأثر ہوتا ہے لہٰذا امانت بھی متأثر ہوئے اور دوسرے شاعر و ادیب بھی متأثر نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت کی تمام مثنویوں اور داستانوں میں ایسے ہی شہزادے پائے جاتے ہیں۔

مثال کے طور پر سحر البیان میں شہزادہ بے نظیر بھی بالکل ایسا ہی دکھایا گیا ہے گلفام اور بے نظیر کے کرداروں میں کافی یکسانیت ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بے نظیر کے کردار کو تھوڑا سا مختصر کر کے ہو بہو امانت نے اپنا لیا ہے۔

بے نظیر اور گلفام میں پہلی مماثلت تو یہ ہے کہ دونوں بے حد خوبصورت ہیں پھر یہ کہ دونوں ہی بے عمل اور بے جان اور فہم و فراست سے عاری ہیں۔ دونوں ہی کو چاندنی رات میں چھت پر سوتا ہوا دیکھ کر پریاں ان کے حسن پر عاشق ہوتی ہیں اور انہیں پرستان اٹھوا منگاتی ہیں اور بعد میں دونوں ہی قید ہو جاتے ہیں لیکن نہ بے نظیر ہی اپنی رہائی کے لیے کوشش کرتا ہے اور نہ گلفام ہی۔ پھر دونوں کو جوگنیں قید سے رہائی دلاتی ہیں اور دونوں اپنے اپنے محبوب کو پا لیتے ہیں۔

جب بے نظیر کو نجم النسا جوگن بن کر اپنے حسن تدبیر سے رہائی دلاتی ہے اور وہ قاف

کے کنویں سے باہر نکالا جاتا ہے تو نجم النسا سے بے اختیار لپٹ کر زار و قطار رونے لگتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے اندر جذبات کا وفور تو ہے مگر قوت عمل کا فقدان ہے۔ وہ فراق و وصال کے علاوہ اور کسی بات سے واقف نہیں۔

امانت چوں کہ ڈرامہ لکھ رہے تھے اس لیے میر حسن کی طرح جزئیات نگاری تو نہ کر سکے لیکن جب گلفام جوگن کے حسن تدبیر سے رہائی پاتا ہے اور قاف کے کنویں سے نکالا جاتا ہے تو اس کی بھی قریب قریب وہی حالت ہے جو بے نظیر کی تھی۔

یہ ساری مماثلت اس لیے ہے کہ دونوں ایک ہی معاشرے، ماحول اور تہذیب کی پیداوار ہیں۔ ہم ان دونوں شہزادوں کو ان کے فرضی ناموں کے بجائے کسی تاریخی یا نیم تاریخی شخصیت کا نام تو دے نہیں سکتے مگر ان میں اس وقت کے شاہی اور امیر خاندانوں کے نوجوان افراد کی افتاد طبع صاف دیکھ سکتے ہیں جو طبعاً عیش پسندی کے مارے ہوئے تھے۔

اس ڈرامے کا تیسرا کردار سبز پری ہے۔ یہ ایک ایسا جاندار کردار ہے جسے ہم امانت کی بہترین تخلیق کہہ سکتے ہیں۔ سبز پری کا کردار گڑھا گڑھایا ہمارے سامنے نہیں آتا بلکہ اس کے اندر فطری ارتقا پایا جاتا ہے اور یہ پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔ یہ ناظرین کے ذہن پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ سبز پری شہزادہ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو سچے عاشقوں کی طرح خود ہی اس سے ملنے کی تدبیر کرتی ہے اس کے اندر کافی سوجھ بوجھ اور دوراندیشی پائی جاتی ہے، لہٰذا جب شہزادہ گلفام راجہ اندر کی سبھا میں جانے کی ضد کرتا ہے تو بڑی دوراندیشی سے اسے سمجھاتے ہوئے وہاں جانے سے روکتی ہے۔ جب گلفام قید ہو جاتا ہے تو تڑپ جاتی ہے اور بہت خود اعتمادی کے ساتھ جوگن بن کر اسے تلاش کرنے نکلتی ہے وہ وفادار بھی ہے، راجہ اندر کے دربار سے بال و پر نوچ کر لے جانے اور جوگن بن کر در در کی ٹھوکریں کھانے اور مصیبتیں اٹھانے کے بعد بھی نہ تو اس کے عزم و حوصلہ میں فرق آتا ہے اور نہ ہی وفاداری میں۔ آخر کار اپنی دانش مندی اور کمال فن کے ذریعے اپنے محبوب کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

یہ سچ ہے کہ اس کے کردار میں بنیادی جذبہ عشق کا ہے لیکن وہ اپنے دل میں عشق کی گرمی رکھتی ہے تو اسے عشق سے کھیلنا اور مصائب جھیلنا بھی آتا ہے۔

وہ شہزادے سے پہلی ہی ملاقات میں بے تکلفی کے ساتھ حسن و جوانی کے حربوں کو آزماتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عنفوان شباب کی معصومیت سے محروم ہے اور جوانی میں عیش کوشی کی رسم وراہ سے واقف ہے۔ بہرحال یہاں سوال سبز پری کی تر دامنی یا پاکیزگی کا نہیں بلکہ اس کے جذبۂ عمل کا ہے۔ وہ گلفام کی طرح بے عملی کا شکار نہیں۔ اس کے اندر جرأت و ہمت کے ساتھ ساتھ حوصلہ اور امنگ بھی پایا جاتا ہے۔ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو وہ سب کچھ کرتی ہے جو ایک سچے عاشق کو کرنا چاہیے۔

غرض اس ڈرامے کو ڈرامہ بنانے کا ذمہ دار سبز پری کا کردار ہے۔ اس ڈرامے میں حرکت و عمل اور کشمکش سبز پری کے عمل ہی کی مرہون منت ہے۔ اس کے اسٹیج پر آنے کے بعد ہی واقعات تیزی سے رخ بدلتے ہیں اور حرکت و عمل شروع ہوتا ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی گفتگو میں ''موئے'' اور ''جانی'' جیسے الفاظ کے استعمال ' لہجے کے بے ساختہ پن اور پہلی ہی ملاقات میں بے باک ہو جانے اور دعوت وصل دینے کی خو سے اندر کی سبھا کی پری کے بجائے لکھنؤ کی کوئی طرح دار بیسوا معلوم ہوتی ہے۔ اس کی بول چال، لب و لہجہ، طور طریقہ اور خو بو انیسویں صدی کے اودھ کی بازاری عورتوں کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کے طور طریقے اطوار و تیور سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ لکھنوی معاشرت کی زائیدہ کوئی طوائف یا بازاری عورت ہے۔

اس ڈرامے میں باقی تین پریوں کا کردار اہم نہیں۔ وہ صرف ناچ گا کر راجہ کی بغل میں بیٹھ جاتی ہیں اور آخر تک بیٹھی رہتی ہیں۔ آخر میں جب سبز پری گلفام کو حاصل کر لیتی ہے تو اس کے ساتھ مل کر مبارک باد گا دیتی ہیں، یہ صرف ناچ گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لیے ہیں۔ ان کا تعلق کہانی یا پلاٹ سے برائے نام ہے۔

پریوں کے علاوہ لال دیو ایک معمولی سے خدمت گار کا رول ادا کرتا ہے جس میں کوئی جان نہیں۔ کالا دیو بھی ایک معمولی خدمت گار ہی ہے لیکن اس نے دو اہم کام کیے۔

ایک یہ کہ سبز پری کے کہنے پر گلفام کو پرستان میں لا کر عاشق ومعشوق کو ملنے کا موقع فراہم کیا دوسرے اس کی وجہ سے جوگن کی رسائی راجہ اندر کی سبھا تک ہوئی۔ کیوں کہ جب جوگن پرستان میں آتی ہے تو کالا دیو ہی راجہ کو اس کے دیکھنے اور سننے کا مشتاق بنا دیتا ہے۔

اندر سبھا کی کردار نگاری بہت اعلیٰ درجہ کی نہیں ہے۔ یہ اس بلندی تک نہیں پہنچ سکی ہے جہاں کہانی صرف کچھ کرداروں کو پیش کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے۔

لیکن اندر سبھا میں کردار نگاری کی یہ کمزوری ہر فوق فطری قصہ میں کمزور ہی رہتی ہے، ایسے قصوں میں تحیر اور تعجب کی طلسماتی فضا ہوتی ہے جس میں کوئی واقعہ پہلے واقعے کا منطقی نتیجہ نہیں ہوتا۔ لہذا ان میں کرداروں کی صفات بھی ایسی ہی ہوتی ہیں اور انہیں کردار نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھنا عبث ہے۔ پھر بھی امانت کا یہ کارنامہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندرونی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادم کو (جن سے قاری ان کے مکالموں کے ذریعہ باخبر ہوتا ہے) بالکل انسانی فطرت کے مطابق دکھایا ہے جس کی وجہ سے ناٹک کی اندرونی فضا غیر مانوس نہیں لگتی۔ یہ کردار طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور خود بھی طنز کرتے ہیں، یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہونے پر بے چین بھی ہو جاتے ہیں، یہ اپنی فوق فطری قوتوں کے باوجود بے بس بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی یہ بے بسی کردار نگاری کی فنی خوبیوں کی مظہر ہے خواہ یہ بے بسی گلفام کی ہو، کالے دیو کی ہو یا راجہ اندر کی، یہ سب اپنے لباس، اپنی بول چال، عادت واطوار اور خوبو کے اعتبار سے لکھنؤ کے مرد وزن دکھائی دیتے ہیں۔ غم وغصہ، پیار ومحبت، خوف وطمع اور بغض وعداوت کی انسانی صفات ان میں موجود ہیں۔

اندر سبھا کے کرداروں کے بارے میں یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا یہ مثالی کردار ہیں یا ان کے انفرادی نقوش بھی ہیں؟

اس سلسلہ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اندر سبھا کے کردار مثالی نہیں ہیں۔ ان کی اپنی انفرادیت بھی ہے لیکن انفرادیت کے ساتھ ساتھ ان میں ایک ایسی عمومیت بھی پائی جاتی ہے کہ جس سے وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات اور نظریات کے ترجمان بن گئے

ہیں۔ مثلاً راجہ اندر کے مزاج میں ناچ گانے سے شغف، روایتی مذہبی رواداری، غصہ وری اور منصف مزاجی پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ ایسی خصوصیات نہیں ہیں جو طبقہ راجگان میں مشترک ہوں یا ان سے راجاؤں کی پہچان ہو سکے۔ لیکن اس دور میں جو راجہ یا بادشاہ پیدا ہو رہے تھے ان میں سے بہت سوں کا مزاج اس قسم کا تھا اور بہت سوں میں یہ خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ لہٰذا راجہ اندر تمام بادشاہوں یا راجاؤں کی مثال نہ ہوتے ہوئے بھی اس دور کے راجاؤں اور بادشاہوں کی روایات کا ترجمان بن گیا ہے۔

اوپر کہا گیا ہے کہ سبز پری لکھنؤ کی کوئی بازاری عورت معلوم ہوتی ہے پھر بھی اس کے اندر بازاری عورتوں کی تمام خصوصیات نہیں پائی جاتی ہیں جو اسے اس طبقہ کی مثال بنا دیں۔ البتہ اس کے اندر اس طبقہ کی تھوڑی سی خو بو ضرور آ گئی ہے۔

اسی طرح گلفام کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کے اندر نسائیت، بے عملی اور ناسمجھی پائی جاتی ہے۔ حالاں کہ شہزادوں کی مثالی خصوصیات میں تو جواں مردی، بہادری، حلم و تدبر اور صحیح سوجھ بوجھ شامل ہے۔ لہٰذا ہم گلفام کو مثالی Type نہیں کہہ سکتے کیوں کہ انیسویں صدی کے نصف اول میں ایسے ہی شہزادے پیدا ہو رہے تھے جن کے اندر جواں مردی بہادری، حلم، تدبر اور سوجھ بوجھ نام کو بھی نہیں ہوتی تھی۔ چنانچہ گلفام کچھ شہزادوں کی روایات کا ترجمان بن کے رہ گیا تمام شہزادوں کی مثال نہ بن سکا۔

جہاں تک اندر سبھا کے کرداروں میں ارتقا کا سوال ہے تو راجہ اندر اور سبز پری دونوں ایسے کردار ہیں جو گڑھے گڑھائے ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ ان کے اندر فطری ارتقا پایا جاتا ہے۔ قصے کے ارتقا کے ساتھ ان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور قصے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے یہ شخصیتیں بڑی حد تک مکمل ہو جاتی ہیں۔

اس میں گلفام کا کردار ایک ایسا کردار ہے جو گڑھا گڑھایا ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس میں کوئی ارتقا نہیں ہوتا۔ وہ جیسا شروع میں ہے آخر تک ویسا ہی رہتا ہے اور اندر سبھا میں کہانی ان ہی تین کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔

# اندر سبھا کا پلاٹ

جب کسی قصے کے مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل یا بامعنی اور باطنی ربط و آہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ قصے کے پلاٹ یا واقعات کرداروں کے افعال و اعمال، ذہنی ارتعاش اور قلبی واردات سے مرتب ہوتے ہیں۔

پلاٹ ناول کی طرح ڈرامے میں بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دلچسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔

پلاٹ کے سلسلہ میں ڈرامہ نگار کی مشکلات ناول نگار سے کہیں زیادہ ہیں۔ اس پر وقت کی پابندی کی وجہ سے ڈرامے کی کہانی ایجاز و اختصار کی متقاضی ہوتی ہے، لہذا اس کے پلاٹ کی تراش خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔

پلاٹ کی تشکیل میں یہ امر بھی توجہ کا طالب ہوتا ہے کہ واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ ان میں ایک مسلسل ارتقا بھی پیدا ہو جائے اور آخر تک پہنچتے پہنچتے وہ اس نقطہ عروج تک پہنچ جائیں جہاں سامعین کا تجسس بھی عروج پر ہو۔ اچھے پلاٹ میں عام طور سے کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

عام طور سے پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے اور تہہ دار۔ اکہرے پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص کے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں ایک دوسرے سے مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے یہ مراد ہوتی ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو دوسرے یہ کہ اور کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔

ڈرامے کی پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔

ارسطو نے بھی ڈرامے کے لیے اکہرے پلاٹ کو ترجیح دی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہیے۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے ارسطو اکہرے اور تہہ دار پلاٹ کی وضاحت اس طرح کرتا ہے۔

''روئیدادیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ سادہ اور پیچیدہ، کیوں کہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں پیش کی جاتی ہیں دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اس عمل کو (اس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونا ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں۔ جس کا حزنیہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وجود میں آئے۔ پیچیدہ وہ ہے جس کا انجام انقلاب یا دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو روئیداد کی ترتیب ہی سے پیدا ہونا چاہیے۔'' (40)

پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے۔

ارسطو قصہ میں تسلسل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے وہ پلاٹ کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

''اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہو جائے کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہے اور نکالی بھی جا سکتی ہو اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلا سکتی۔'' (41)

پلاٹ کے بارے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''ڈرامے میں ابتدا، وسط اور آخر واضح طور پر ہونا چاہیے۔ پلاٹ کی ابتداء ارسطو کے خیال میں وہ ہے کہ جس سے قبل واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔ وسط اس درجہ کو کہیں گے جس سے قبل واقعات پیش ہوئے ہوں اور

جس کے بعد واقعات پیش ہونے کی ضرورت محسوس ہو۔ آخر وہ درجہ ہے
جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔'' (42)

کچھ نقادوں نے مزید وضاحت کرتے ہوئے اسے چھ مرحلوں میں منقسم کیا ہے۔ 1۔آغاز یا تمہید، 2۔ابتدائی واقعہ، 3۔عروج کی شروعات، 4۔عروج یا منتہی، 5۔تنزل، 6۔انجام۔

پلاٹ کی ان ارتقائی منازل سے تمہید کو اکثر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ڈرامے کی قدیم تنقید میں پانچ مراحل کا ہی پتہ چلتا ہے۔

اس سلسلہ میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''ڈرامائی تعمیر میں تمہید کو اگر چہ ایک الگ مرحلے کے طور پر بیان کیا جاتا رہا ہے جس کی پلاٹ کے اصل عمل سے ایک علیحدہ اور مستقل حیثیت ہوتی ہے لیکن یہ پلاٹ میں اس قدر آمیز اور مخلوط ہوتی ہے کہ اس کو ڈرامے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈرامے کا عمل اس تمہید کے اختتام سے پہلے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کے ارتقا میں پہلا اور دوسرا مرحلہ آپس میں اس طرح منسلک ہوتا ہے کہ ان کے درمیان کسی حد فاصل کا امکان ممکن نہیں۔'' (43)

سنسکرت ڈرامے میں بھی پلاٹ کے ارتقا میں اسی قسم کے منازل کا پتہ چلتا ہے۔
1۔اربھ یعنی ابتدا 2۔تین یعنی ترقی 3۔پرلیاشا یعنی امید کامیابی 4۔نیئے ناشی یعنی مزاحمتوں کے رفع ہونے کے بعد کامیابی کا یقین ہونا 5۔پھلاگم یعنی حصول مرام

1۔ **آغاز یا تمہید:** پلاٹ میں اس مرحلہ کا مقصد ڈرامے کے ابتدائی حالات اور ضروری مواد کے متعلق واقفیت مہیا کرنا اور بعض چیزوں کی تشریح پیش کرنا ہے جس سے آئندہ آنے والے واقعات کو بخوبی سمجھا جا سکے۔ اس میں ایسی چیزیں شامل ہوتی ہیں جو ابتدائی واقعات یعنی دوسرے مرحلے کی طرف متوجہ کریں۔ یا اس کا پیش خیمہ ہوں۔ اس حصہ میں ڈرامے کے تمام اشخاص قصہ سے ناظرین کو متعارف کرایا جاتا ہے۔

سنسکرت میں ہر ڈرامہ ایک تمہید سے شروع ہوتا ہے جس میں حاضرین کو بتایا جاتا ہے کہ کون ڈرامے کا مصنف ہے۔ ڈرامہ کس موضوع پر ہے۔ کون لوگ اس میں پارٹ کریں گے۔ تمہید میں ڈرامے کے مبینہ واقعات سے قبل کے ایسے واقعات بیان کیے جاتے ہیں جن کا جاننا ناظرین کے لیے ضروری ہے۔ اسے ناندی کہتے ہیں۔ ناندی کو ادا کرنے والا سوتر دھار یا کوئی اہم کردار ہوتا ہے۔

گوکہ اندر سبھا کے پلاٹ میں ان اصولوں کی سختی سے پابندی نہیں کی گئی ہے پھر بھی پلاٹ کی متذکرہ بالا خوبیاں اور مراحل اس میں بڑی حد تک پائے جاتے ہیں۔

.لہذا اس میں پلاٹ کا پہلا مرحلہ تمہید واضح طور پر سنسکرت ڈرامائی اصولوں پر منحصر ہے۔ اصل قصہ شروع ہونے سے پہلے ہی راجہ اندر اور چاروں پریاں اسٹیج پر آجاتی ہیں اور ان سب کے اسٹیج پر داخل ہونے سے پہلے ہر ایک کی آمد گائی جاتی ہے اور ہر کردار اسٹیج پر آکر کچھ تعارفی اشعار خود بھی گاتا ہے۔ صرف گلفام ایک ایسا کردار ہے جس کی نہ تو آمد گائی جاتی ہے اور نہ وہ خود ہی تعارفی اشعار گاتا ہے۔ البتہ اس کا تعارف سبز پری اور اس کے درمیان مکالموں سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں اصل قصہ شروع ہونے تک ہم تمام کرداروں سے متعارف بھی ہو چکے ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کے بارے میں بہت سی معلومات بھی فراہم ہو جاتی ہیں اور اسی تمہید کے ذریعہ ہم ابتدائی واقعہ کی طرف متوجہ بھی ہوتے ہیں اور اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ اندر سبھا میں ایک مکمل اور بھرپور تمہید موجود ہے۔

**2۔دوسرا مرحلہ ابتدائی واقعہ یا آغاز پلاٹ:** ڈرامے کا اصل عمل اس مرحلہ کے ابتدائی حصہ سے شروع ہو جاتا ہے۔ اس ابتدائی واقعہ سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے اور ڈرامہ معرض وجود میں آتا ہے۔

اس مرحلہ کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

"یہ بھی غور طلب مسئلہ ہے کہ آیا ڈرامائی عمل کی ابتداء کسی واقعہ سے ہو یا اس کی کوئی اور صورت بھی ہوسکتی ہے۔ اکثر نقادوں میں اس

بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ڈرامے کا آغاز کسی واقعہ سے ہونا ضروری نہیں۔ بعض اوقات ڈرامے کی ابتدا کسی خاص واقعہ سے نہیں ہوتی بلکہ کسی کردار کے ذہن میں بتدریج یا یک لخت کوئی مقصد ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنے منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کی سعی پلاٹ کا اصل مدعا قرار پاتی ہے۔ بنابریں یہاں واقعہ کے لفظ کو ایک حیثیت دی جانی ضروری ہے۔ اس کی حدود میں تمام خارجی حادثات اور ذہنی افعال کو شامل سمجھنا چاہیے۔'' (44)

اس بحث سے قطع نظر اتنی بات تو واضح ہے کہ ڈرامے میں دلچسپی اور کامیابی کے لیے ڈرامے کا آغاز بڑا اہم ہے۔ ڈرامہ نگار کسی بیانیہ منظر نگاری سے تو ڈرامہ شروع نہیں کرسکتا اور نہ ہی کرداروں کے تعارف سے آغاز کرسکتا ہے۔ اسے ایک ایسے واقعے کے عملی وقوع سے ڈرامہ شروع کرنا ہوتا ہے کہ آغاز سے ہی وہ اپنے سامعین کو فوری طور پر متوجہ کرے اور جس میں شروع ہی سے دلچسپی موجود ہو ورنہ آگے چل کر کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ لہذا آغاز کے لیے پلاٹ کے واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے ڈرامہ نگار کو بڑے غور و خوض سے کام لینا پڑتا ہے۔ آگے چل کر تو دوسرے ذرائع سے پلاٹ کو دلچسپ بنایا جاسکتا ہے۔

اندر سبھا میں پلاٹ کا یہ مرحلہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جب تینوں پریاں اپنا گانا ناچ ختم کرلیتی ہیں اور سبز پری اندر کی سبھا میں ناچنے کے لیے آتی ہے۔ اس میں تصادم کی ابتدا سبز پری کی خواہشات اور راجہ اندر کے اصولوں کے درمیان ہوتی ہے۔ سبز پری یہ جانتے ہوئے بھی کہ راجہ اندر کو پتہ چل گیا تو وہ زندہ نہیں چھوڑے گا شہزادہ گلفام سے عشق کرتی ہے۔

3۔ **تیسرا مرحلہ عروج:** اس مرحلے پر عمل کا عروج شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ ڈرامے کے اس حصہ میں تصادم بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے اور عمل اپنے منتہی کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

اندر سبھا میں یہ مرحلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب پری گلفام کو نیند سے جگاتی ہے۔اس سے اظہار عشق کرتی اور دعوت وصل دیتی ہے۔لیکن گلفام نہ ہی اس کے عشق سے متاثر ہوتا ہے اور نہ وصل کی دعوت قبول کرتا ہے۔آخر اس شرط پر صلح صفائی ہوتی ہے کہ سبز پری اسے اندر کی سبھا دکھا لائے۔گلفام وہاں کے تمام خطرات سے آگاہ ہو جانے کے باوجود اندر کی سبھا میں جاتا ہے۔وہاں سبز پری اسے پیڑوں کی آڑ میں چھپا کر خود گانے ناچنے میں مصروف ہو جاتی ہے۔

**4۔ چوتھا مرحلہ منتہی یا نقطۂ عروج:** یہ ایک حقیقت ہے کہ متضاد عناصر ایک طویل مدت تک کش مکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے۔لہٰذا اس مرحلے میں تمام مختلف اور متضاد قوتوں کی کش مکش عروج کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور قصہ کا انجام یہاں سے نظر آنے لگتا ہے۔

اندر سبھا میں یہ موقع اس وقت آتا ہے جب لال دیو گلفام کو درختوں کی آڑ میں چھپا ہوا دیکھ لیتا ہے۔راجہ اندر کو پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے۔راجہ تمام حالات جان لینے کے بعد گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کر دیتا ہے اور سبز پری کے بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیتا ہے۔پھر پری جوگن بن کر پرستان میں گلفام کو ڈھونڈنے نکلتی ہے۔

**5۔ پانچواں مرحلہ تنزل:** نقطۂ عروج کے بعد ہم ڈرامے کی اس منزل میں قدم رکھتے ہیں جہاں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف راغب ہوتا ہے۔اس میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتے ہیں۔نقطۂ عروج کے بعد نتائج کا انکشاف بتدریج شروع ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ خاتمہ تک پہنچایا جاتا ہے۔طربیہ میں اس مرحلہ پر تمام رکاوٹیں دھیرے دھیرے دور ہونے لگتی ہیں۔مشکلات اور غلط فہمیوں کا ازالہ شروع ہوتا ہے۔المیہ میں اس کے برعکس وہ عناصر رفتہ رفتہ منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر و فساد اور مصائب و آلام کو روکے ہوئے ہوتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر تباہی و بربادی سامنے آجاتی ہے۔

اندر سبھا میں اس مرحلہ کی نشاندہی وہاں ہوتی ہے جب کالا دیو راجہ اندر سے جوگن

کے حسن اور گانے کی تعریف کرتا ہے۔ راجہ اسے پیش کرنے کا حکم دیتا ہے۔ جوگن آتی ہے تو اس سے گانے کی فرمائش کرتا ہے۔ پھر اس کے گانوں سے خوش ہو کر کئی چیزیں اسے انعام میں پیش کرتا ہے لیکن جوگن اس کے پیش کیے ہوئے انعامات لینے سے انکار کر دیتی ہے اور اپنا منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ اندر اس کا بھی وعدہ کر لیتا ہے۔

**6۔چھٹا مرحلہ انجام:** اس مقام پر ڈرامائی تصادم کے ایسے پہلو نمودار ہوتے ہیں جن سے قصے کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و نتائج کے منطقی اصول عموماً نظر انداز نہیں کیے جاتے تاکہ یہ گزرے ہوئے حالات و واقعات کا فطری نتیجہ معلوم ہو۔ ایسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہ راست رونما نہ ہو بلکہ ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے۔ ناقابل قبول اور ناقص و پست قرار دیا جا سکتا ہے۔

اندر سبھا کا انجام یوں ہوتا ہے کہ راجہ اندر جب جوگن کو منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے تو وہ گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ راجہ اندر قول دے دینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ اس طرح بچھڑے ہوئے عاشق و معشوق پھر سے مل جاتے ہیں۔

اندر سبھا کا قصہ فوق فطری ہے۔ اس میں اس بات کی گنجائش تھی کہ کوئی فوق فطری قوت رونما ہو کر اس ڈرامے کو ناگہانی طور پر خوش آئند انجام کی طرف لے جاتی لیکن ایسا نہیں ہوا۔ بلکہ اس کا انجام کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہ راست رونما ہوا۔ لہٰذا ہم اسے ایک فطری انجام کہہ سکتے ہیں۔

اس تجزیے سے اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا میں ایک ایسا قصہ موجود ہے جس میں پلاٹ کے تمام عناصر فنی ترتیب کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اندر سبھا کا پلاٹ بہت اعلیٰ معیار کا ہے اور اس میں کہیں بھی ڈھیل و کمزوری نہیں پائی جاتی پھر بھی پلاٹ کی مذکورہ خصوصیات میں سے بہت سی اس میں پائی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر اس کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے، اس میں ایک سیدھے سادے قصے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے جس میں واقعات

ایک کے بعد ایک فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں اور وہ تسلسل و ربط بھی پایا جاتا ہے جس کی تائید ارسطو نے کی ہے۔

اندر سبھا کے قصہ میں پھر بھی کچھ لوگوں نے کچھ خلا محسوس کیا۔ مثلاً جب راجہ اندر نے دیوؤں کو محفل سجانے اور پریوں کو بلا کر لانے کا حکم دیا تو دیو کیا کرتے ہیں۔ کہاں جاتے ہیں ،کدھر سے جاتے ہیں، اس طرح کا کوئی اشارہ اس میں موجود نہیں ہے۔ جب سبز پری سبھا میں آتی ہے تو راجہ اندر سو جاتا ہے اسے سویا ہوا دیکھ کر کہتی ہے۔

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام      جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

دوسرے مصرعے کے بعد کیا ہوا سبز پری باغ میں گئی کہ نہیں اس کا اندازہ کسی بات سے نہیں ہوتا۔ البتہ اس شعر کے بعد ہی فوراً قصے کا آغاز ہو جاتا ہے۔

سبز پری کالے دیو سے گلفام کو لانے کے لیے اس کا پتہ بتاتے ہوئے کہتی ہے۔

جا تو سنگل دیپ سے اختر نگر میں ہاں      سوتا ہے اک ماہرو لال محل پر وہاں
چھلا میں دے آئی ہوں اپنا اسے نشاں      سبز نگوں کی آب سے تو اس کو پہچان

سبز پری جیسے ہی یہ شعر ختم کرتی ہے کالا دیو فوراً کہتا ہے۔

لایا شہزادے کو جا کر میں ہندوستان      تو اپنے معشوق کو سبز پری پہچان

سبز پری کے کہتے ہی کالا دیو فوراً گلفام کو حاضر کر دیتا ہے۔ ایک لمحہ کا وقفہ بھی نہیں گزرتا، یہاں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ پڑھنے والا یہ کسی طرح بھی یقین نہیں کر سکتا کہ کالا دیو سبز پری کے منھ سے آخری لفظ سنتے ہی پرستان سے اختر نگر پہنچ جاتا ہے اور شہزادے کو آن کی آن میں تلاش کر کے سبز پری کے پاس لے آتا ہے کالے دیو کو شہزادے تک پہنچنے ، اسے تلاش کرنے اور اٹھا کر لانے میں کچھ وقت ضرور لگا ہوگا اس وقفہ میں محفل میں کیا ہوتا رہا۔

جب راجہ اندر ایک دیو کو کسی پری کے بلانے کے لیے بھیجتا ہے تو دوسرا دیو جو موجود ہے کیا کرتا ہے۔ پری کے آنے تک کے وقفہ میں راجہ اندر کیا کرتا ہے۔ راجہ اندر کے سو جانے پر دوسری پریاں کیا کرتی ہیں۔

یہاں بہت سے خلا تو اس لیے محسوس ہوتے ہیں کہ عموماً نقاد شرح اندر سبھا کو نظر انداز

کردیتے ہیں اور جو اسے پیش نظر رکھتے بھی ہیں تو اندرسبھا سے الگ رکھ کر دیکھتے ہیں۔گو کہ شرح اندرسبھا اندرسبھا سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی۔

شرح اندرسبھا کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ امانت کو بھی ان باتوں کا احساس تھا جو فنی اعتبار سے ایک منظوم ناٹک کے لیے ناگزیر تھیں۔اس لیے جب اندرسبھا کو اسٹیج کرنے کی بات آئی تو انھوں نے شرح لکھ کر اسے مکمل کردیا۔

مسعود حسن رضوی ادیب کی تحقیق کے مطابق اندرسبھا کا پہلا ایڈیشن جو 1271ھ میں تین مختلف مطبعوں میں چھپا ہے اس میں ''متن میں اصل کتاب اور حاشیے پر شرح ہے۔'' (45)

وہ آگے لکھتے ہیں:

''اندرسبھا کی پہلی ترتیب میں امانت نے اس کی جو طولانی شرح شامل کردی تھی وہ دوسری تیسری ترتیب سے نکال دی اور بعد کو اندرسبھا مختلف مطبعوں میں سینکڑوں بار چھپی مگر یہ شرح کبھی اس کے ساتھ شامل نہیں کی گئی۔'' (46)

جب بعد کے نسخوں سے شرح غائب کردی گئی تو اندرسبھا کے نقاد بھی اسے اصل سے الگ کر کے دیکھتے رہے بلکہ نظرانداز کرتے رہے۔

امانت اندرسبھا میں بعض فنی مجبوریوں کی بناپر یا قصے کے فوق فطری و منظوم ہونے کی وجہ سے جن مقامات کو نظرانداز کرگئے ہیں اگر انہیں شرح میں دیکھیے تو واضح اشارے موجود ہیں۔مثلاً جب پہلے پہل راجہ اندر محفل میں آتا ہے اور پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے تو اس کے بارے میں شرح اندرسبھا میں یوں بیان ہوا ہے کہ ''دو دیو راس و چپ......ہمراہ محفل میں لے کے آتا ہے......پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے۔دوسرا پری کو لینے جاتا ہے۔

لال پری کے بعد جب دیو سبز پری کو بلانے جاتا ہے اس موقع پر امانت شرح میں لکھتے ہیں:

''پھر سبز پری کو یاد کر کے آپ تخت پر سو جاتا ہے۔ دیو پاؤں دباتا ہے۔''

سبز پری محفل میں آتی ہے۔ ایک غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سویا ہوا پاتی ہے۔ اس موقع کے لیے امانت شرح میں لکھتے ہیں:

''غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سوتا پاتی ہے۔ ایک چو بولا از راہ طعن زبان پر لاتی ہے۔ پھر اپنے باغ میں جاتی ہے۔ کالے دیو کو سامنے بلاتی ہے۔ اپنے عشق کا حال سناتی ہے۔ شہزادے کو طلب فرماتی ہے۔ دیو اٹھالانے کا اقرار کرتا ہے۔ پتہ دریافت آخر کار کرتا ہے۔ سبز پری اختر نگر کا نام لیتی ہے۔ سبز نگوں کے چھلے کا نشان دیتی ہے۔ باغ کو گلشن جنت کی روش تیار کرتی ہے۔ مسند پر بیٹھ کر شہزادے کا انتظار کرتی ہے۔''

کالا دیو کس طرح شہزادے کو آن کی آن میں سبز پری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اس کے لیے ایک فوق فطری داستان یا طلسماتی قصے کا ناٹک دیکھنے والوں کو کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیے۔ جب ناظر اندر کی سبھا کو زمین پر دیکھ کر متحیر نہیں ہوتا جب وہ دیو اور پریوں کے وجود کو آنکھوں سے دیکھ کر تسلیم کر لیتا ہے تو پھر اسے اس فوق فطری قصے کے ہر بعید از عقل حصے کو اس خیال سے تسلیم کر لینا پڑے گا کہ فوق فطری قوت کی بنا پر سبھی کچھ ممکن ہے۔ اندر سبھا میں اس قسم کے واقعات کے رونما ہونے کو امانت کی غلطی نہیں کہا جا سکتا۔ ہاں اگر اندر سبھا میں یا شرح اندر سبھا میں کوئی ایسا اشارہ موجود نہ ہو جس کی بنا پر قاری یا ناظر اپنی قوت متخیلہ سے کام لے سکیں تو پھر یقیناً اسے امانت کی فنی کمزوری قرار دیا جا سکتا ہے۔

شرح میں کالے دیو کا شہزادہ کی تلاش میں ہندوستان کی طرف اڑ کر جانا، اس کی تلاش میں کاوش، اس کی شناخت کے بعد مسرت کا اظہار، پھر اسے گود میں اٹھا کر سبز پری کی باغ میں واپس آنے کا بیان اس طرح درج ہے۔

''دیو پتا پا کر ہندوستان کی طرف اڑا ہوا جاتا ہے۔ شہزادے کا سراغ لگاتا ہے۔ مثل ہے کہ جوئندہ یابندہ آخر کار بعد جستجو کے اس چاند کے

ٹکڑے کو لال محل کے کوٹھے پر مست خواب پاتا ہے۔ خوشی سے کیا بغلیں
بجاتا ہے۔ پھر سبز پری کے نشان کا چھلا شہزادہ کے ہاتھ میں پا کر گود میں
اٹھا کر سوتا ہوا اڑا لاتا ہے۔ باغ میں لا کر سبز پری کے زانوں پر لٹاتا ہے۔''

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا کو شرح سے الگ کر کے دیکھنے سے جو الجھنیں محسوس ہوتی ہیں اور جو خلا دکھائی دیتے ہیں وہ شرح کی موجودگی میں باقی نہیں رہتے۔ البتہ سبز پری جب پہلی بار اندر کی سبھا میں آتی ہے تو اپنی تعارفی غزل میں ایک شعر اس طرح کا گاتی ہے۔

شہزادۂ گلفام کی صورت پہ مری ہوں　　زندہ نہ رکھے گا مجھے سن لے گا جو راجہ

یہاں امانت سے شہزادے کے نام کا یہ اعلان وقت سے پہلے ہو گیا ہے کیوں کہ اس وقت تک سبز پری شہزادے کے نام سے ناواقف تھی۔ ابھی تو اس نے اسے صرف سوتا ہوا دیکھا تھا اور سوتے ہی میں پیار کر کے اور چھلا پہنا کے راجہ اندر کی محفل میں آ گئی تھی۔ اسے شہزادے کا نام تو اس وقت معلوم ہوتا ہے جب اندر کی محفل میں آنے کے بعد کالے دیو سے اسے اٹھوا منگواتی ہے اور اس سے کہتی ہے:

رہتے ہو کس کام میں ہے گا کہاں مقام　　بتلاؤ اب حسب نسب اور تم اپنا نام

اس پر شہزادہ جواب دیتا ہے:

شہزادہ ہوں ہند کا نام مرا گلفام　　محلوں میں رہتا ہوں میں عیش ہے میرا کام

یہاں اگر یہ مان لیا جائے کہ سبز پری نے فوق فطری قوت کی بنا پر شہزادے کا نام پہلے ہی معلوم کر لیا تھا۔ اگر ایسا تھا تو پھر شہزادے کے باغ میں لائے جانے اور جاگ جانے کے بعد اس سے اس طرح نام کیوں پوچھتی ہے۔

بہر حال ہر اعتبار سے یہاں شہزادے کے نام کا اعلان ناموزوں ہے۔

''وقار عظیم کا خیال ہے کہ اندر سبھا میں کہانی کا احساس سرے
سے ناپید ہے۔ اس میں گانوں کو اولین اہمیت دی گئی ہے۔ قصہ ہے بھی
تو اس کی حیثیت ثانوی ہے اور قصہ محض ناچ گانے کے مواقع فراہم

کرنے کے لیے ہے۔'' (47)

سنسکرت ڈرامے میں پلاٹ اور واقعات پر کم زور دیا جاتا ہے، بھاؤ اور رس پر زیادہ۔ سنسکرت ڈرامہ نگاروں کا یہ نظریہ رہا ہے کہ ڈرامے کو عیش پرستی اور ہنگامہ خیزی سے بچا کر سکھ، سکون، پاکیزگی، اخلاق اور فلاح انسانی کے راستوں پر لے جایا جائے۔ وہ ڈرامے میں رس پیدا کر کے انسان کی روح کو سکون پہنچانا چاہتے ہیں اور رس کے بارے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''گانے میں رس پیدا ہو جانا غالباً سب سے زیادہ آسان بات ہے۔ جب کسی گانے میں رس پیدا ہو جاتا ہے یہ ڈرامہ صرف اس گانے کے لیے بار بار دیکھا جاتا ہے۔'' (48)

اندرسبھا میں گانوں کی زیادتی اس لیے ہے کہ ان سے آسانی سے رس پیدا کر کے انسانی روح کو سکون پہنچایا جائے۔

قصے کی ثانوی حیثیت ہونے میں بھی سنسکرت ڈرامے کی روایات کارفرما ہیں۔ سنسکرت ڈرامہ نگار ڈرامے میں تصادم کے زیادہ قائل نہ تھے۔ وہ تصادم کے ذریعے قصے میں نقطۂ عروج بھی پیدا نہیں کرتے۔ بلکہ وہ ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے تھے۔ جس کے بعد اس واقعے کو رس اور بھاؤ سے سجاتے تھے۔

اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''سنسکرت ڈراموں میں پلاٹ کم اور بھاؤ اور رس زیادہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کالی داس کے شاہکار ناٹک شکنتلا کو لے لیجیے شکنتلا کا نفس واقعہ دس پندرہ سطروں میں باآسانی بیان ہو سکتا ہے لیکن کالی داس کی شاعرانہ رنگ آمیزیوں نے اس کے پلاٹ کے ایک ایک ٹکڑے کو حسن و لطافت اور دلکشی کا اعلیٰ نمونہ بنا دیا ہے۔ شکنتلا کا پلاٹ اگر کوئی یوروپین ڈرامہ نگار مرتب کرتا تو پہلی ہنگامہ خیز کانفلیکٹ دشینت کی محبت اور آشرم کی لڑکی اور راجہ کی شادی میں پیدا کرتا۔ پھر دشینت کے چلے جانے کے

بعد ایک کانفلیکٹ (تصادم) شکنتلا اور اس کے باپ میں رکھتا۔ جس میں باپ راجہ کے وعدوں پر شک کرتا اور شکنتلا یقین کرتی۔ یہاں تک کہ شکنتلا کو معلوم ہوتا کہ سچ مچ اسے فریب دیا گیا۔ پھر شکنتلا کے آشرم سے چلنے دربار میں آنے اور راجہ کو اسے پھر سے قبول کرنے تک ہر ہر قدم پر زلزلے، ہنگامے اور طوفان ہوتے۔'' (49)

لہٰذا یہاں کہا جاسکتا ہے کہ اندر سبھا کا قصہ سنسکرت ڈرامے کی روایات سے متاثر ایک سیدھا سادہ قصہ ہے جس میں نہ شدید تصادم ہے نہ پیچیدگی و الجھاؤ سبز پری اور راجہ اندر کے ہلکے ہلکے تصادم سے واقعات کو پیدا کرنے اور پھر ان واقعات کو گانوں سے سجا کر رس پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں وقار عظیم کا یہ کہنا ایک طرح سے سچ ہے کہ قصہ محض ناچ گانے کے مواقع پیدا کرنے کے لیے ہے۔ تاکہ اس ناچ گانے سے بھاؤ اور رس پیدا کر کے عوام کی روح کو سکون پہنچایا جائے۔

مرزا عابد علی عبادت نے امانت سے اندر سبھا کو تصنیف کرنے کی گزارش بھی اسی خیال سے کی تھی کہ:

''ایسا کوئی جلسہ طبع زاد منظوم ہونا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔''

پھر یہ کہ اندر سبھا کے قصہ کی بنیادی ساخت ہی کچھ اس قسم کی ہے کہ اس میں زیادہ سے زیادہ ناچ گانے کی گنجائش ہے۔ اندر سبھا کے ماحول میں، جس کا مقصد ہی ناچ گانا ہے، یہ غیر فطری نہیں معلوم ہوتے۔

دراصل گانوں کی کثرت اور زیادہ سے زیادہ گانے شامل کرنے کی شعوری کوشش کے باوجود ان کی ترتیب اور ربط و تسلسل اس کی سب سے بڑی خصوصیت ہے اور وہ قصہ جسے ثانوی و ضمنی حیثیت دیتے ہوئے بعض حضرات قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ وہی اس ربط و تسلسل کا ذمہ دار ہے اور ربط و تسلسل ہی کا دوسرا نام فن ہے۔

اندر سبھا میں وحدت زمان و مکان کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''اردو ڈرامے کی تاریخ میں اندر سبھا سے لے کر آج تک وحدت زمان ومکان کا وجود کالعدم ہے۔ امانت اور ابتدائی دور کے دیگر ڈرامہ نگاروں کی طرح موجودہ دور کے بہترین فنکاروں نے بھی ان روایات کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ سید امتیاز علی تاج کی رومانی المیہ انارکلی ربط وتسلسل کا عمدہ نمونہ ہونے کے باوجود زمان ومکان کے ان وحدتوں سے معریٰ ہے۔(50)

یہ سچ ہے کہ اندر سبھا میں وحدت زمان کا کوئی تصور نہیں اور اسے ہونا بھی نہیں چاہیے کیوں کہ اس کے کرداروں کی فوق فطری صلاحیتوں کی بنا پر ان سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ ہر اس کام کو آن کی آن میں کر گزریں گے۔ انسانی دنیا میں جس کے لیے ایک مدت درکار رہے پس اس میں وحدت زماں کی تلاش بے کار ہے لیکن جہاں تک وحدت مکان کا تصور ہے یہ اندر سبھا میں کالعدم نہیں۔ اس کا ایک مبہم اور غیر واضح تصور بہر حال پایا جاتا ہے۔ جو درج ذیل ہے۔

امانت کے دور میں نہ آگے کرنے والا پردہ ہوتا تھا اور نہ ہی پیچھے کے لیے سینری کے پردے موجود تھے جس سے مقام کا تصور ابھارا جا سکتا۔ اس وقت مقام کا تصور کسی کردار کے اظہار کر دینے سے پیدا ہوتا تھا۔ مثلاً جب کالا دیو راجہ اندر سے کہتا ہے کہ ''جوگن اک آئی ہے پرستان کے بیچ'' تو بغیر پردہ گرے ہوئے اور بغیر سین تبدیل ہوئے تماشائی یہ تصور کر لیتے ہیں کہ یہ واقعات پرستان میں ہو رہے ہیں اور جب سبز پری کہتی ہے کہ

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام    جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

تو اندر کی یہ سبھا بغیر کسی تبدیلی کا سبز پری کے باغ تصور کر لی جاتی ہے لیکن اس سلسلہ میں امانت سے ایک دو جگہوں پر ایسی غلطیاں بھی ہو گئی ہیں جو معمولی سی توجہ سے دور ہو سکتی تھیں۔

دیو مالائی اندر سبھا تو اندر لوک میں منعقد ہوتی تھی لیکن امانت کی اس اندر سبھا میں یہ جاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ کہاں منعقد ہو رہی ہے۔ ڈرامے کے شروع میں راجہ اندر کی آمد

میں یہ اشعار ملتے ہیں:

فروغ حسن سے آنکھوں کو اب کر روشن　　زمیں پہ مہر منور کی آمد آمد ہے
زمیں پہ آئیں گی راجہ کے ساتھ اب پریاں　　ستاروں کی مہہ انور کی آمد آمد ہے

اس کے علاوہ تین اور مقامات پر بھی زمین کا ذکر ملتا ہے۔

زمیں پر وہ پری آتی ہے استاد　　جواہر سے جو رنگت میں کھری ہے
استاد نے زمیں پہ بلا کے دیا ہے نام　　کیونکر رہے نہ میرا دماغ آسمان پر
جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا　　آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے

ان اشعار سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اندر کی یہ سبھا زمین پر منعقد ہو رہی ہے۔ راجہ اندر آتا ہے تو کہتا ہے۔

''میرا سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج''

اس مصرع سے کوئی بات واضح نہیں ہوتی۔ اس سے ہمیں یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ راجہ اندر کی قلم رو کا نام سنگل دیپ ہے۔ جو کئی ملکوں پر مشتمل ہے لیکن یہ نہیں معلوم ہو پاتا کہ کیا راجہ اندر کی یہ سبھا بھی سنگل دیپ میں منعقد ہو رہی ہے۔ یہ ہمیں سبز پری کے اس شعر سے معلوم ہوتا ہے جب وہ کالے دیو سے کہتی ہے۔

جا تو سنگل دیپ سے اختر نگر میں ہاں
سوتا ہے ایک ماہرو لال محل پر وہاں

اس شعر کو سن کو یقین ہونے لگتا ہے کہ اندر سبھا زمین پر نہیں بلکہ سنگل دیپ میں منعقد ہو رہی ہے۔ لیکن پھر جلد ہی جب تینوں پریاں اپنا اپنا ناچ گانا ختم کر لیتی ہیں اور سبز پری و گلفام کے درمیان گفتگو ہوتی ہے تو سبز پری گلفام سے کہتی ہے:

آفت آجائے گی تجھ پر ارے اک آن کے بیچ
آدمی زاد کا کیا کام پرستان کے بیچ

لال دیو گلفام سے پوچھتا ہے:

بشر ہے کہ جن ہے کہ سایہ ہے تو　　پرستان میں کیوں کر آیا ہے تو

راجہ اندر گلفام سے کہتا ہے:

کیا قصد تو نے پرستان کا نہ خوف آیا اپنی تجھے جان کا

پھر کالا دیو راجہ اندر کو جوگن کی آمد کی خبر یوں دیتا ہے:

پرستان میں جوگن اک آئی ہے خلائق سب اس کی تماشائی ہے

ان اشعار کو پڑھتے یا سنتے ہی یہ احساس ہوتا ہے کہ اندر سبھا سنگلدیپ میں نہیں پرستان میں منعقد ہو رہی ہے۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ امانت نے اندراسن کا ترجمہ پرستان کیا ہے۔ لیکن یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ کیوں کہ اندر سبھا کے اس پرستان میں اندراسن کی کوئی کیفیت نظر نہیں آتی۔ یہ اردو کا وہی مشہور و معروف پرستان ہے جو مکمل ایرانی تخیل کی پیداوار ہے۔ لہذا یہاں ہم کہہ سکتے ہیں کہ امانت نے پرستان کو اندراسن کے ترجمہ کے طور پر استعمال نہ کر کے اصل معنوں ہی میں استعمال کیا ہے۔

اگر سنگل دیپ یا پرستان تک کی ہی بات ہو تو زیادہ ہرج نہیں۔ لیکن جب پرستان کے ساتھ ساتھ زمین کا بھی بار بار ذکر آتا ہے تو عجیب سا لگتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب اس کا جواز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مصنف کے خیال میں اندر کی سبھا سنگل دیپ یا پرستان میں منعقد ہوتی تھی اور وہاں انسان کا گزر نہیں ہو سکتا تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی پیش نظر رکھنا ہے کہ اندر کی سبھا کا مرقع زمین پر انسانوں کی موجودگی میں پیش کیا جا رہا ہے۔'' (50)

رضوی صاحب کی اس بات سے اس لیے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ ڈرامے میں اس جگہ کا پس منظر نہیں پیش کیا جاتا جہاں ڈرامہ اسٹیج کیا جا رہا ہو بلکہ ڈرامہ میں وہ پس منظر پیش کیا جاتا ہے جہاں اس کے واقعات وقوع پذیر ہوئے ہوں۔

اندر سبھا میں پریوں کے مسکن کے سلسلہ میں قاف کا بھی ذکر آتا ہے۔ ایک جگہ گلفام کی قید کے بارے میں بھی قاف کا ذکر آیا ہے۔

یہ وہی قاف ہے جسے اردو دنیا کا بچہ بچہ جانتا ہے اور پریوں کا قاف میں رہنا افسانوی دنیا کے روایتی مسلمات کے طور پر سبھی لوگ تسلیم کرتے آئے ہیں۔

اندر سبھا میں قاف کا یہ ذکر بے جا نہیں۔ ذہن اس بات کو آسانی سے قبول کر سکتا ہے کہ پریوں کا مسکن قاف ہے جہاں سے وہ اندر کی سبھا میں جو پرستان یا سنگل دیپ میں منعقد ہو رہی ہے، ناچنے گانے آتی ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ جب راجہ اندر نے گلفام کو قید کی سزا دینا چاہا تو اسے قید کرنے کے لیے پرستار سے قاف کے کنویں میں بھیج دیا۔

پھر اختر نگر اور ہندوستان کی بات آتی ہے۔ ہندوستان اور اختر نگر کا یہ ذکر غیر مناسب بھی نہیں۔ کیوں کہ سبز پری جب اپنے مسکن قاف سے راجہ اندر کی سبھا میں آنے کے لیے اڑی تو راستہ میں ہندوستان بھی پڑ سکتا ہے اور اس کا گزر ہندوستان کے اختر نگر کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے۔

لیکن جب قاف اور پرستان کے ذکر کے درمیان نیلم پری یہ کہتی ہے:

حوروں کے ہوش اڑتے ہیں اڑنے کی شان پر
نیلم پری ہے نام مرا آسمان پر

تو اسے ذہن بالکل قبول نہیں کرتا اور یہ بات بالکل غیر فطری معلوم ہونے لگتی ہے کہ قاف میں رہتے رہتے یہ یکایک نیلم پری آسمان پر کیسے پہنچ گئی۔ گو کہ مسعود حسن رضوی ادیب اس کی تعبیر یہ پیش کرتے ہیں کہ:

''قاف بھی انسانوں کی دنیا میں نہیں ہے، بلکہ عالم بالا میں ہے، جس کو زمین کے مقابلے میں آسمان کہہ سکتے ہیں۔ غالباً اسی لیے نیلم پری کہتی ہے۔

حوروں کے ہوش اڑتے ہیں اڑنے کی شان پر
نیلم پری ہے نام مرا آسمان پر (52)

رضوی صاحب کی اس دلیل کے باوجود امانت کے خیالات میں عدم مطابقت بہر حال موجود ہے۔ پھر یہ کہ کسی بھی فن میں کوئی اصول تھوپا نہیں جا سکتا۔ فن کار اپنے گرد و پیش کے حالات اور وقت کی ضروریات کے تحت اصول خود وضع کرتا ہے۔ بدلتے ہوئے وقت اور حالات کے ساتھ فنی ضروریات میں تبدیلی آتی ہے۔ ماحول میں نئے نئے تصورات انگڑائی لیتے ہیں اور ان

بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ ساتھ اصولوں کے ترک و اختیار کی روایت برابر چلتی رہتی ہے۔ لہٰذا شکسپیئر ایک عظیم ڈرامہ نگار اور فن کار ہونے کے باوجود وحدتوں کے اصولوں کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتا اور اگر وحدتوں کے اصول کو مدنظر رکھنا ایک فرض عین مانا جائے اور اسے ترک کرنا گناہ عظیم، تو شیکسپیئر سب سے بڑا سزا وار ملامت ہوگا۔ اس کے بارے میں عزیز احمد لکھتے ہیں:

''وحدت عمل بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شیکسپیئر کے برابر کوئی گناہ گار نہیں۔ جس نے ہر جگہ اور ہر موقع پر وحدت شکنی کی ہے۔'' (53)

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''ہر فنکار اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے۔ اپنے فن کے لیے اصول و اسالیب خود تراشتا ہے۔ تقلید فنکار کی موت ہے۔ خود فن کی موت ہے۔ شیکسپیئر ایک بالغ فنکار تھا۔ اس نے اپنی کائنات خود تشکیل کی۔ اپنے لیے راہیں خود نکالیں۔ اپنے لیے منزل خود متعین کی...... شیکسپیئر کے ڈراموں کا مطالعہ کرنے سے وحدتوں سے انحراف اور سرتابی کی واضح مثالیں سامنے آتی ہیں۔'' (54)

سنسکرت ڈرامے کی تاریخ اسی قدر قدیم ہے کہ جس قدر یونانی ڈرامے کی۔ اختر اورینوی لکھتے ہیں:

''کالی داس اور بھبھوتی کے نام یونانی فنکاروں مثلاً اسکائیلیس اور ارسٹوفنیز کے ساتھ لیے جاتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کالی داس اور بھبھوتی یونانی فنکاروں سے زیادہ ترقی یافتہ ہیں۔'' (55) ...... سنسکرت ڈرامے کی اس قدامت اور عظمت کے باوجود اس میں وحدت زمان و مکان کا پتہ نہیں چلتا۔'' (56)

اس کے علاوہ قدیم و جدید ڈرامہ نگاروں کے بہت سے ڈرامے ایسے ہیں جن کی عظمت، ان وحدتوں کی موجودگی اور عدم موجودگی کے باوجود مسلّم ہے۔

ان توضیحات سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامے کے لیے وحدت زمان و مکان

کی پابندی ضروری نہیں۔ لہٰذا اگر امانت نے بھی اندر سبھا میں ان وحدتوں کی پابندی نہیں کی تو انہیں گناہ گار کیوں گردانا جائے۔

## اندرسبھا کی زبان

فریڈرچ روزن (Friedrich Rosen) نے اندر سبھا کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا۔ اس نے لکھنؤ اور اس کے مضافات میں گھوم پھر کر اس کی زبان کے بارے میں کافی تحقیق بھی کی۔ وہ پہلا شخص ہے جس نے اندر سبھا کی زبان سے تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کی بحث کا خلاصہ یہاں درج کیا جاتا ہے۔

''اندر سبھا کی کل غزلیں اور مکالے لکھنوی اردو میں ہیں جس پر فارسی کا بہت اثر ہے اور اس کے ہندی گیتوں میں دو جدا بولیاں نظر آتی ہیں۔ ایک وہ ہے جو ہولیوں میں ملتی ہیں اور ٹھیٹھ بولی کہلاتی ہے یعنی خالص ہندی جو عربی فارسی سنسکرت لفظوں سے پاک ہے۔ اس کو برج کی زبان سمجھا جاتا ہے۔''

روزن آگے کہتا ہے:

''مگر میں نے متھرا بندرا بن جا کر تحقیق کیا تو معلوم ہوا کہ یہ وہاں کی زبان نہیں بلکہ یہ اصطلاحی اور مصنوعی زبان ہے جو اس قسم کی شاعری کے لیے بنائی گئی ہے۔ اندر سبھا میں جا بجا ہولیاں اور کچھ ٹھمریاں اور ساون لال پری کی زبانی ٹھیٹھ بولی میں ہیں۔'' (57)

روزن اندر سبھا کے تیرہ گیتوں کو ٹھیٹھ بولی کی صف میں رکھتا ہے۔ اس نے ان گیتوں میں ٹھیٹھ کے علاوہ جس بولی کی طرف اشارہ کیا ہے اس کو وہ 'ریختی' یا زنانی بولی کہتا ہے اور اس کی مثال میں پکھراج پری کی گائی ہوئی یہ ٹھمری پیش کرتا ہے۔

'آئی ہوں سبھا میں جھانٹر کے گھر'

اور بتاتا ہے کہ ٹھیٹھ بولی والے مندرجہ تیرہ گیتوں کے برخلاف یہ ٹھمری نحوی اور لغوی اعتبار سے اردو اجزاء سے مخلوط ہے۔ ٹھیٹھ اور ریختی کا فرق روزن یوں بیان کرتا ہے:

''ٹھیٹھ یا خالص برج ایک سیدھی سادی ہندو عقائد والی دیہاتی لڑکی کی زبان ہے۔ ریختی مسلمان شہری عورتوں کی زبان ہے اور اردو

سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ ساری غیر ہندی آوازیں اپنی اپنی قریب ہندی آوازوں میں تبدیل ہوگئی ہیں۔ جو فارسی لفظ برج میں آجاتے ہیں ان کا بھی یہی حال ہے۔ ان دونوں بولیوں (ٹھیٹھ اور ریختی) میں کوئی قطعی حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ اسلامی عنصر کی کمی یا زیادتی کی بنا پر فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ اسے کون سی بولی قرار دیا جائے۔ ذیل میں ایک نقشہ دیا جاتا ہے جس سے معلوم ہوگا کہ ٹھیٹھ اور زنانی بولی اردو سے کہاں تک مختلف ہے۔ مگر یہ خیال رہے کہ برج بھاشا اور اردو کی صورتیں کہیں کہیں مشترک بھی ہیں۔'' (58)

اس کے بعد روزن افعال واصوات وضمائر وغیرہ کی ایک لمبی فہرست درج کرتا ہے اور اس کے آخر میں نحوی کیفیت کے بارے میں صرف اتنا لکھتا ہے کہ برج میں علامت فاعل 'نے' کا نہ ہونا اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ زبان اردو نہیں ہے۔

اس ساری لسانی بحث کا نتیجہ روزن ہی کے لفظوں میں یوں ہے۔

''اندرسبھا دو زبانوں میں لکھی گئی ہے۔ تعلیم یافتہ مردوں کی اردو میں اور عورتوں کی بولی میں اور مؤخر الذکر دو صنفوں پر منقسم ہے۔ ایک ٹھیٹھ یا خالص ہندی جو برج کی گوپیوں کی بولی ہے۔ دوسری ریختی یا زنانی بولی جو شہر کی مہذب اور نیم مہذب عورتوں کی بولی ہے۔'' (59)

ایک غیر ملکی محقق نے یہاں کی معاشرت اور زبان سے نابلد ہونے کی باوجود جس جانفشانی اور ذوق سے اس سلسلہ میں کوشش کی ہے وہ لائق ستائش ہے۔ تاہم اس سے کئی جگہوں پر لغزش ہوئی ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب روزن کی ان تمام باتوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لیکن روزن کے بعض قول قابل قبول نہیں ہیں۔ وہ اندرسبھا کے کچھ گیتوں کی زبان کو ٹھیٹھ بولی اور کچھ کی زبان کو ریختی یا زنانی بولی کہتے ہیں۔ حالانکہ حقیقت میں سب ہندی گیت کی زبان یکساں ہے۔ بعض گیتوں میں اردو کا عنصر بھی پایا جاتا ہے کسی میں کم کسی میں زیادہ لیکن یہ کمی

اور زیادتی محض اتفاق ہے اور اتنی نمایاں نہیں کہ اس کی بنا پر زبان کے اعتبار سے گیتوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکے۔

ریختی کا جو مفہوم روزن کے ذہن میں ہے وہ بالکل غلط ہے وہ ریختی کو مسلمان شہری عورتوں کی زبان کہتے ہیں اور اس میں اور اردو میں صرف اتنا فرق سمجھتے ہیں کہ اس میں کل غیر ہندی آوازیں ہندی آوازوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شہری عورتوں اور مردوں کی زبان الفاظ کے لحاظ سے یکساں اور اصوات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ صوتی حیثیت سے دونوں بالکل یکساں ہے۔ فقط بعض لفظ اور محاورے ایسے ہیں جن کو صرف مرد بولتے ہیں اور بعض ایسے ہیں جن کو صرف عورتیں بولتی ہیں باقی تمام الفاظ و محاورات دونوں کی زبان میں مشترک ہیں۔

پھر ریختی اور ٹھیٹھ بولی کو ایک دوسرے سے اتنا قریب سمجھتے ہیں کہ دونوں کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں کر سکتے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں صوتی لفظی صرفی اور نحوی حیثیت سے مختلف ہیں۔" (60)

غالباً یہاں روزن کو ریختی کا مغالطہ اس لیے ہوا ہے کہ اس میں زنانہ کردار جو گیت گاتے ہیں ان سب میں مونث کے صیغوں کا استعمال ہوا ہے۔ جسے فنی لحاظ سے ایک خوبی کہا جا سکتا ہے۔

اندر سبھا کے گانوں میں غزلوں، غزل نما نظموں اور مکالموں کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی اردو ہے۔ راجہ اندر، گلفام، پریاں یہاں تک کہ دیو سب کے سب فصیح اردو کا استعمال کرتے ہیں۔ دونوں 'چو بولوں کی زبان بھی اردو ہے ان میں صرف تین لفظ ایسے آ گئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کہے جا سکتے ہیں۔ وہ یہ ہیں "سنورے مورے دیورے"، "سن رے کارے دیورے"، "تیر کلیجے کھائے"۔

اس طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔ ان تمام چھندوں کو ملا کر صرف چار حرف ایسے استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں متروک ہو گئے تھے۔ وہ یہ ہیں "چیری"، "سبھاؤ"، "کرتار"، "سروپ"۔

پندرہ گیتوں میں ایک بھاگ کی چیز جسے شہزادہ گاتا ہے اردو میں ہے۔ ایک ٹھمری جسے پکھراج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہے یعنی کچھ الفاظ اردو ہیں اور کچھ اردو الفاظ کا دیہاتی تلفظ ہے باقی تیرہ گیت اودھ کی دیہات کی بولی میں ہیں اور یہ بولی بھی کسی ایک خطہ کی بولی نہیں ہے بلکہ مختلف خطوں کی مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے، جس میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت عام طور سے اسی ملی جلی زبان میں ہیں بلکہ لکھنؤ کی ان پڑھ عوام بھی اس قسم کی زبان بولتی تھی۔ اس سلسلے میں اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے کہ ان گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا اس طرح استعمال ہوا ہے جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصاً اودھ کے مضافاتی علاقوں میں رائج ہے تو یہ بات آسانی سے صاف ہو جاتی ہے۔

یہ تو رہی اندر سبھا کی نظم کی زبان۔ اب ذرا اندر سبھا کی نثر کی زبان بھی دیکھتے ہیں۔ گو کہ مصنفین ناٹک ساگر نے لکھا ہے کہ ''اندر سبھا میں نثر کی ایک سطر بھی نہیں ہے۔'' (61)

لالہ کنور سین بیرسٹر اپنے انگریزی رسالہ اردو ڈرامے میں لکھتے ہیں کہ:

''اندر سبھا کی نثر'' سلیس بلا تصنع با محاورہ اور قافیہ بندی سے آزاد ہے اور نظم رواں اور شاداب ہے۔'' (62)

ایسا لگتا ہے کہ شاید ان دونوں حضرات نے اندر سبھا نہیں دیکھی تھی۔ صرف سنی سنائی باتوں پر یہ قیاس آرائی کر بیٹھے۔ یہ سچ ہے کہ اندر سبھا میں نظم کے مقابلے میں نثر بہت کم ہے۔ پھر بھی یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ وہ بلا تصنع اور قافیہ بندی سے آزاد ہے۔ ذیل میں اندر سبھا کی نثر درج کی جاتی ہے جس سے دونوں باتیں یعنی نثر کی موجودگی اور اس کا پر تصنع ہونا ثابت ہو جائے گا۔

راجہ اندر پریوں کو نثر کے ان جملوں سے بلاتا ہے۔

''لاؤ نیلم پری کو، لاؤ لال پری کو، لاؤ سبز پری کو'' جب سبز پری جوگن کے بھیس میں راجہ اندر کی سبھا میں جاتی ہے اور وہاں اپنے گانے ناچنے کا کمال دکھاتی ہے تو پہلی بار راجہ خوش ہو کر اسے پان کی گلوری دیتا ہے جو گن اسے لینے سے نثر کے ان جملوں میں انکار کرتی ہے۔

''پان لے کر کیا کروں کسی سبز رنگ کا دھیان ہے، ہڈیاں چونا ہیں بدن دھان پان ہے۔ عشق لہو پی پی کر رنگ لایا ہے، فراق نے قتل کا بیڑا

اٹھایا ہے۔گلوری لیے مجھے کیا تکتا ہے فقیروں کا منھ کون کیل سکتا ہے۔"

پھر جوگن ہولی گانے لگتی ہے۔ دوسری بار راجہ پھر اس کے گانے سے خوش ہو کر اپنے گلے کا ہار دیتا ہے۔ جوگن اس باران نثری جملوں میں انکار کرتی ہے۔

"ہارزنہار نہ لوں گی، دل کو خار ہے، اپنا گل عذار گلے کا ہار ہو تو بہار ہے۔"

پھر جوگن غزل گانے لگتی ہے۔ تیسری مرتبہ راجہ خوش ہو کر شالی رومال دیتا ہے، اس بار جوگن ان الفاظ میں رومال لینے سے انکار کرتی ہے۔

"رومال انہیں دیجیے جو تنگ دست ہیں، فقیر اپنی کملی میں مست ہیں، عشق کی گرمی نے مارا ہے، پشمینے سے کنارہ ہے، راجہ کے دور میں پلے سے آئی ہوں جو مانگوں سو پاؤں۔"

راجہ جواب دیتا ہے"مانگ کیا مانگتی ہے۔"

یہ سچ ہے کہ اندرسبھا کے 56 شعروں کے مقابلے میں یہ نثر برائے نام۔ ہے پھر بھی اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور ان نمونوں سے اس کا اسلوب بھی ظاہر ہے۔ اس میں تصنع بھی ہے اور قافیہ بندی کا تو شعوری التزام ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ آسان اور سادہ فارسی الفاظ کو بڑی سلاست اور روانی سے استعمال کیا گیا ہے۔ تشبیہ اور استعارے بھی برجستہ اور برمحل ہیں اور اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ فصیح اردو ہے، لیکن امانت کی نثر نگاری کا صحیح اندازہ شرح اندرسبھا سے ہوتا ہے جو انھوں نے اندرسبھا کے مقدمے کے طور پر لکھی تھی اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ شرح اندرسبھا، اندرسبھا سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی تو ہمیں اسے بھی اندرسبھا کی نثر میں شمار کرنا چاہیے اور اس کے پس منظر میں بھی امانت کی نثر نگاری کو دیکھنا چاہیے۔

جب ہم شرح کی نثر کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کی عبارت میں تصنع، مبالغہ آرائی اور قافیہ پیمائی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ امانت نثر میں بھی رعایت لفظی کے استعمال سے باز نہیں آتے۔

اس کی زبان کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ لکھنؤ کی معیاری اردو ہے جس میں سادہ اور سلیس فارسی الفاظ کا استعمال جا بجا ملتا ہے۔ کہیں کہیں عربی الفاظ بھی مل جاتے ہیں اس میں ایک آدھ ہندی الفاظ سے بھی چاشنی پیدا کی گئی ہے۔

امانت اپنی نثر میں بلاضرورت الفاظ کا استعمال نہیں کرتے اوران کی نثر بڑی حد تک تعقید کے عیب سے پاک ہے۔ جس میں سلاست روانی اور پختگی پائی جاتی ہے۔ ان کی قوت بیان غیر معمولی اور مشاہدہ گہرا ہے۔ وہ فطری اور نئی نئی تشبیہوں سے اپنے بیان کو زوردار اور تصویروں کو دل کش بناتے ہیں۔ ان کی تشبیہیں سادہ، نیچرل اور جانی پہچانی ہوتی ہیں۔ مثلاً وہ ایک جگہ پکھراج پری کے رقص کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''جب سنہری پیشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں ہل جاتا ہے گویا محفل میں گیندے کا تختہ کھل جاتا ہے۔''

لال پری کے رقص پر کہتے ہیں:

''جب پیشواز گلنار ستارے دار کا دامن ناچ میں چکر کھاتا ہے لالہ زار میں جگنوؤں کا جھرمٹ نظر آتا ہے۔''

سبز پری کے رقص پر کہتے ہیں:

''سنہری چٹکی دھری دھری دھانی پیشواز کی کلی کلی پر وقت رقص جب حرکت میں آتی ہے گویا سبزہ زار میں بجلی کوند جاتی ہے۔''

امانت تشبیہ مرکب کا استعمال بھی خوب کرتے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو۔

''روپ کے ستارے اودی پوشاک میں کیا متصل دمکتے ہیں۔ عجب تماشہ ہے کہ نیلم کے کان میں ہیرے چمکتے ہیں۔''

''روپ کے ستارے ملے دلے بھبھوت کے تلے یوں نظر آتے ہیں جس طرح صبح کے وقت ابر سفید میں سے تارے چمک جاتے ہیں۔''

''پروں کے تارتار کی تیاری سرخ پوشاک میں اس طرح جلوہ دکھاتی ہے جس طرح صبح کے وقت شفق کو توڑ کر کرن باہر نکل آتی ہے۔''

امانت کو قدرت بیان کی وجہ سے تصویر کشی اور منظر نگاری میں بھی پوری دسترس

حاصل ہے اور جب وہ تصویر کشی پر آتے ہیں تو پورا نقشہ اپنی تمام جزئیات کے ساتھ آنکھوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔

امانت کی نثر میں فارسی ترتیب کے بجائے اردو کی فطری ترتیب کا لحاظ ہے۔ اس میں انھوں نے رنگین اسلوب کے ساتھ عبارت آرائی کا طرز اختیار کیا ہے۔

گو کہ آج کل معیاری نثر وہ ہی مانی جاتی ہے جو بول چال کی زبان سے زیادہ نزدیک ہو اور جس میں سادگی اور سلاست کے ساتھ ساتھ ادبی چاشنی بھی پائی جاتی ہو لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اندرسبھا کی نثر اس دور میں لکھی گئی تھی جب لوگ فسانۂ عجائب کی نثر کو ہی معیاری نثر کا نمونہ مانتے تھے۔ یہاں تک کہ اس کے مخالفین بھی اس کی تقلید کرنے پر مجبور تھے۔

یہ سچ ہے کہ آج کے معیار کے مطابق فسانۂ عجائب کی نثر کو فطری نثر کا نمونہ نہیں کہا جاسکتا اور یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی نثر فطری نثر کے ارتقا میں رکاوٹ بنی لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اس وقت لکھنؤ اسکول کی نثر کا یہی معیار قرار پایا تھا۔

پھر یہ کہ اگر ناسخ و آتش کی شاعری دیاشنکر نسیم کی مثنوی اور دبیر کی مراثی قابل قدر گردانے جاسکتے ہیں تو فسانۂ عجائب بھی قدر کی نگاہ سے دیکھی جائے گی اور امانت کی نثر کا شمار بھی اپنے وقت کی معیاری نثر میں ہوگا۔ کیوں کہ اس میں بھی انداز بیان اور رنگینی اسالیب پر اتنا ہی زور دیا گیا ہے جتنا کہ اس وقت کے لکھنوی مزاج میں گنجائش تھی۔

البتہ اندرسبھا کی سرخیوں کو فصیح اردو کے زمرے میں نہیں رکھ سکتے۔ جو عموماً اس طرح ہیں۔

''آنا راجہ اندر کا'' ''آمد سبز پری کی بیچ سبھا کے'' ''جواب کالے دیو کا طرف سبز پری کے'' ''آنا سبز پری کا دوبارہ سبھا میں اور کہنا چھند کا''

اردو میں مضاف الیہ پہلے اور مضاف بعد میں آتا ہے۔ فارسی میں مضاف پہلے اور مضاف الیہ بعد میں آتا ہے۔ اندرسبھا میں فارسی والی ترتیب ملتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے اردو کے قصوں میں چاہے وہ نثر میں ہوں یا نظم میں سرخیاں عام طور پر فارسی میں لکھی

جاتی تھیں۔ چوں کہ پہلے پہل زیادہ تر قصے کہانیاں فارسی ہی سے اردو میں ترجمہ ہوئے تو لوگوں نے کسی وجہ سے سرخیوں کا ترجمہ نہیں کیا، لیکن رفتہ رفتہ ایک ایسا دور آیا جب سرخیاں لفظ بہ لفظ ترجمہ ہونے لگیں اور لفظی ترجمہ ہونے کی وجہ سے مصنوعی اردو ہو کر رہ گئیں۔

اردو کے منظوم اور منثور قصوں میں سرخیاں لکھنے کا یہ طریقہ عام تھا۔ مثنوی گلزار نسیم اور سحر البیان میں بھی ایسی ہی سرخیاں نظر آتی ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو۔

گلزار نسیم سے

''آنا بکاؤلی کا روح افزا کی خبر کو جمیلہ کے ساتھ اور تاج الملوک سے مل کر جانا سات دن بعد''

''آنا تاج الملوک کا صحرا کے طلسم سے روح افزا پری کے ساتھ فردوس میں''

''آباد ہونا تاج الملوک کا گلشن نگاریں بنوا کے اور مشہور رہونا''

سحر البیان سے

''داستان کنویں سے نکلنے میں بے نظیر کے''

''داستان پیغام بھیجنے میں فیروز شاہ کے ماہ رخ کو''

''خواب دیکھنے میں بدر منیر کے بے نظیر کو کنویں میں''

اسی طرح اندر سبھا کی سرخیاں بھی مصنوعی اردو میں ہیں، لیکن صرف سرخیوں کی بناء پر امانت کی نثر کو ناقص نہیں کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ یہ اس وقت کا سرخیاں لکھنے کا ایک رواج تھا، جس کی انھوں نے پیروی کی۔

• ❖ • ❖ •

# اندر سبھا کا تجزیہ تھیٹر کے نقطہ نظر سے

## اندر سبھا میں کاسٹیومس

بیان کیا جا چکا ہے کہ امانت کے دور میں اسٹیج کی زیبائش و آرائش کا زیادہ رواج نہ تھا۔ اس وقت اسٹیج بالکل سادہ ہوتا تھا البتہ کرداروں کے لباس و آرائش پر ساری توجہ صرف کر دی جاتی تھی۔ لہذا ان کے لباس کو بھاری بھر کم بھڑ کیلا اور چمکدار بنانے کے ساتھ ساتھ چہرے کے میک اپ پر بھی کافی دھیان دیا جاتا تھا۔

راجہ اندر کے چہرے پر سفیدے میں باریک ابرق ملا کر ملتے تھے۔ پریوں کے چہرے پر سفیدہ مل کر افشاں بھی لگاتے تھے۔ چمکی، ستارون رنگین خالوں نقطوں یا پنی کی بنی ہوئی رو پہلی سنہری چھوٹی چھوٹی کٹوریوں سے طرح طرح کے نقش و نگار بنائے جاتے تھے۔ اندر سبھا میں دیووں کے چہروں کو خوفناک بنانے کے لیے مصنوعی چہرے لگائے جاتے تھے۔

چہروں کی زیبائش و آرائش اور مصنوعی چہروں کا استعمال کوئی نئی چیز نہیں۔ اس کا رواج قدیم یونانی تھیئٹر اور ایلزبیتھی تھیئٹر میں بھی تھا۔ قدیم ہندوستانی تھیئٹر میں بھی کردار چہرے رنگتے تھے۔

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں

> ''قدیم یونانی اداکار مصنوعی چہرے لگاتے تھے اور اس رواج کی جھلک ایلزبیتھی اسٹیج پر بھی نظر آتی تھی۔ شیکسپیئر کا ایک کردار بائم گدھے کا چہرہ لگاتا تھا۔ قدیم ہندوستانی اداکار اپنے چہرے پر پینٹ کرتے تھے۔'' (63)

اندر سبھا میں کرداروں کے حلیوں اور لباسوں کا ذکر ملتا ہے مگر وہ اتنا بھرپور نہیں کہ تصویر مکمل ہو سکے۔ اس کی تکمیل بھی شرح کی تفصیل سے ہی ہوتی ہے۔ یہاں تمام کرداروں کے لباس و آرائش کا ذکر الگ الگ اندر سبھا، شرح اندر سبھا اور اندر سبھا کے مختلف ایڈیشنوں میں بنی ہوئی تصویروں کی بنیاد پر کیا جا رہا ہے۔

راجہ اندر کے لباس کے بارے میں اندر سبھا میں صرف ایک شعر ملتا ہے:

سونے کا براجے سیس مکٹ روپے کے تخت پر بیٹھ نڈر

شرح اندر سبھا میں امانت راجہ اندر کی زیبائش و آرائش یوں بیان کرتے ہیں:

''راجہ اندر خلعت فاخرہ در بر کلاہ زرین بر سر کمر میں دوپٹہ زرتار یا رومال آنچل دار باندھے ہوئے۔''

اندر سبھا کی باتصویر چھاپوں میں اندر کی تصویر کچھ اس طرح نظر آتی ہے کہ وہ جسم پر لمبی پوشاک پہنے کمر میں پٹکا باندھے سر پر تاج رکھے شاہی تخت پر براج مان ہے۔ کچھ تصویروں میں ایک تلوار بھی اس کے پاس ہوتی ہے جو کبھی کمر سے لگی ہوتی ہے اور کبھی پاس رکھی نظر آتی ہے۔ بعض تصویروں میں اس کے پر بھی دکھائے گئے ہیں۔

گلفام کی آرائش و لباس کے بارے میں اندر سبھا میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ شرح سے بھی صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ وہ گلنار انگرکھا پہنے ہوئے تھا۔ اس کے چہرے پر بھی زیادہ آرائش نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سوتے میں اٹھوایا گیا ہے۔ کچھ افشاں اور ستارے جو اس کے چہرے پر نظر آتے ہیں وہ سبز پری کے پیار کی نشانی ہیں۔ جب سوتے میں اس نے پیار کیا تھا۔ تو یہ گلفام کے گالوں پر چپک گئے تھے۔ شرح میں امانت کے الفاظ یہ ہیں:

''متوالی ادا ہے، پیاری بولی ہے، مسکی ہوئی انگرکھے کی چولی ہے، روپ کا کمان، چہرہ پرنور پر بے جا ہے، کس واسطے کہ اپنے کوٹھے پر سے سوتا ہوا اٹھ کر آیا ہے۔ روپ کس نے لگایا ہے۔ باعث اس کا یہ ہے کہ سبز پری نے سوتے میں شہزادے کے منھ سے جو منھ ملایا ہے تو اس کی افشاں کے ستارے اس کے چاند سے منھ پر چپک گئے ہیں۔ اس وجہ سے تاروں کی

طرح رخسار چمک گئے ہیں۔"

اندر سبھا کی تصویر میں گلفام انگرکھا تنگ پاجامہ اور کبھی عرض کا ڈھیلا پاجامہ پہنے نظر آتا ہے۔ سر پر تاج بھی رکھتا ہے۔

اندر سبھا اور شرح اندر سبھا میں پریوں کے لباس و آرائش کی تفصیل سب سے زیادہ ملتی ہے۔ پریوں کی پوشاک میں بیل گوکھر و کرن سلما ستارے کا کام بنا ہوا زردوزی پر، جس نام کی پری اسی رنگ کی پوشاک، سبز پری کی پوشاک تمام پریوں سے بھاری، اس کا زیور بھی سب سے بھاری اور زمرد رنگ کا ہوتا تھا۔ گو اندر سبھا اور شرح اندر سبھا میں صرف سبز پری کے زیورات کا ذکر ملتا ہے۔ دوسری پریوں کے زیورات کے بارے میں کوئی اشارہ نہیں ملتا، لیکن اس وقت زیوارت کا اس قدر رواج تھا کہ دوسری پریاں بغیر اس کے نہیں ہوسکتیں۔ سبز پری کے زیور کا ذکر خاص طور سے اس لیے کیا گیا ہے کہ دوسری پریوں کے مقابلے میں اس کے زیور زیادہ اور بھاری رہے ہوں گے۔ اندر سبھا میں پکھراج پری کی پوشاک و آرائش کا کوئی ذکر نہیں۔ البتہ شرح اندر سبھا میں امانت پکھراج پری کی آمد پر لکھتے ہیں:

> "چمپئی جوڑا بھاری بیل گوکھر و کرن کی مینا کاری، اس چمک کی اس کے بر میں ہے کہ چکا چوند ستاروں کی نظر میں ہے، زردوزی پر اس طرح تیاری کے سانچے میں ڈھلے ہیں کہ بازو اڑ چلے ہیں، گاتی کا دوپٹہ چمک میں برق ہے۔ کلاہ زریں بالائے فرق ہے۔ روپ کے ستاروں کے چہرہ روشن پر جلوے بڑے ہیں۔ گویا کسی نیک اختر نے چاند پر تارے جڑے ہیں۔"

اندر سبھا میں نیلم پری کی آمد پر یہ شعر ملتا ہے:

ستاروں کی جھپک جاتی ہیں آنکھیں        وہ اس کے بر میں ملبوس زری ہے

شرح میں امانت نیلم پری کی آمد پر لکھتے ہیں:

"سنہری پر اودے جوڑے میں اس طرح سر اٹھائے ہے   فرق

پر کلاہ کل زر ہے اس میں نور کا جلوہ سر بسر ہے۔ روپ کے ستارے اودی پوشاک میں کیا متصل دمکتے ہیں...... دامن اودی پیشواز کا بتانے کے وقت جب دست ناز میں جھول جاتا ہے سبھا میں سوسن کا تختہ پھول جاتا ہے۔ آسمانی پوشاک سے ناچ کی چھل بل میں اس طرح ستارے فرش پر گرتے ہیں۔''

اندر سبھا میں لال پری کے بارے میں یہ اشعار ملتے ہیں:

شفق میں آئے گا جھرمٹ نظر ستاروں کا　　پہن کے سرخ وہ پوشاک بھاری آتی ہے
دوپٹہ دیکھ کے بجلی گرے گی بجلی پر　　کناروں پر وہ لگا کر کناری آتی ہے

لال پری اپنے حسب حال شعر خوانی میں کہتی ہے:

انساں کا کام حسن یہ میرے تمام ہے　　جوڑا ہے سرخ لال پری میرا نام ہے
پوشاک مری سرخ ہے مکھڑا ہے چاند سا　　دیکھو شفق میں رات کو ماہ تمام ہے

پھر وہ اندر کو مخاطب کرتے ہوئے چھند میں کہتی ہے:

بیٹھی تھی میں قاف میں جوڑا پہنے لال
یہاں بلاکر آپ نے بڑھادیا اقبال

شرح میں امانت لال پری کے لباس و آرائش پر یوں لکھتے ہیں:

''گلنار جوڑا لال سے رنگ میں کھرا گوٹے کناری سے بھرا......
پروں کے تار تار کی تیاری سرخ پوشاک میں اس طرح جلوہ دکھاتی ہے......
سر پر کلاہ بہت بھاری ہے۔ جس میں تولوں مال کی تیاری ہے...... روغن کی چمک روشنی میں چہرے کو چاند کرتی ہے۔ روپ کی چمکی ستاروں کو ماند کرتی ہے۔ روپ بھرنے والے نے لال پری کے چہرے پر خال، سفید سبز لال کیا بنائے ہیں۔ جب پیشواز ستارے دار کا دامن چلکر کھاتا ہے......''

اندر سبھا میں سبز پری کی آمد پر یہ اشعار ملتے ہیں:

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے　　لب سرخ ہیں پر سبز ہیں پوشاک ہری ہے

زیور کی ہے کیا شان چھریرے سے بدن پر　　اک شاخ ہے نازک کہ شگوفوں سے بھری ہے

سبز پری اپنے حسب حال شعر پڑھتے ہوئے کہتی ہے:

معمور ہوں شوخی سے شرارت سے بھری ہوں　　دھانی مری پوشاک ہے میں سبز پری ہوں

جب گلفام سبز پری سے پوچھتا ہے:

تو عورت کس قوم کی اپنا نام بتا　　دونوں شانوں پر ترے نکلا ہے یہ کیا

تو وہ جواب دیتی ہے:

قوم کی ہوں پری سمجھ نہ تو حیوان　　یہ دونوں پر ہیں میرے اے مورکھ نادان

اندرسبھا کے ایک شعر سے اندازہ ہوتا ہے کہ سبز پری چھلا بھی پہنتی تھی۔ وہ کہتی ہے:

چھلا دے آئی ہوں اپنا اسے نشان
سبز نگوں کی آب سے تو اسے پہچان

شرح میں سبز پری کی آمد پر امانت لکھتے ہیں:

"گلے میں جوڑا دھانی سبز پری کی نشانی، ہر پری کی پوشاک سے بھاری کندنی مال کی تیاری...... سنہری چٹکی دوہری دوہری دھانی پیشواز کی کلی کلی پر وقت رقص جب حرکت میں آتی ہے...... زمرد کا زیور پہن کر اس طرح بنی ٹھنی ہے...... دھانی پوشاک میں کس پھڑک پر چھریرا بدن ہے چمکی سلمے کے ادھر ادھر بھاری پوشاک میں یوں جواہر کے تولے ہیں گویا...... روپ کے ستارے جبین و رخسار سبز رنگ پر شعلۂ حسن کی پھڑک سے یوں نگاہوں میں گڑھے ہیں...... دھانی جوڑے میں چہرے کے ستارے سے لوگوں نے یہ ڈھنگ پہچانے ہیں۔"

اندرسبھا کی تصویروں میں پریاں کبھی لمبی پیشواز اور کلی دار پاجامے پر دوپٹے کی گاتی باندھے ہوئے، کبھی تنگ پاجامے پر کسی دوسری وضع سے دوپٹہ اوڑھے ہوئے نظر آتی ہیں۔ ہاتھ، گلے اور کان میں کوئی زیور ہوتا ہے۔ سر پر موباف تاج نما ٹوپی یا مندیل ہوتی ہے کبھی بال کھلے ہوئے کبھی گندھے ہوئے اور کبھی بیچ سر پر جوڑا اور اس کے گرد

طلائی حلقہ دکھائی دیتا ہے۔

جوگن کے بھیس بھوسے کے بارے میں اندر سبھا میں یہ اشعار ملتے ہیں:

جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ
سرنیں ہاتھوں میں مندرے ہیں پڑے کان کے بیچ
سر پہ انڈوا ہے رکھے منہ پہ رمائے ہے بھبھوت
سیلیاں ڈالے ہے گردن میں گریبان کے بیچ
سبز جوڑے میں ہے کیا چہرۂ روشن کی ضیا
صبح کو چاند نے ہے کھیت کیا دھان کے بیچ

جوگن ایک ٹھمری گاتے ہوئے خود کہتی ہے:

لٹ جھٹکا کے بھیس بناکے دیس بدیس نکلیاں رے
انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں رے
میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں رے

کالا دیو راجہ اندر سے جوگن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

ملی ہے بھبھوت اور افشان چنی نہ دیکھی ہے جوگن نہ ایسی سنی

گلفام سبز پری کو جوگن کے بھیس میں دیکھ کر کہتا ہے:

خاک ہے منہ پر ملی بال ہیں سر کے بکھرے
ہائے اس عشق نے کیا شکل بنائی تیری

شرح میں امانت جوگن کے بارے میں لکھتے ہیں:

"لٹیں جھٹکائے ہوئے بھبھوت رمائے ہوئے، جتنا چہرہ راکھ میں اپنے کو چھپاتا ہے اتنا جوبن اور جلوے دکھاتا ہے...... روپ کے ستارے ملے ہوئے بھبھوت کے تلے یوں نظر آتے ہیں جس طرح صبح کے وقت ابر سفید میں ستارے چمک جاتے ہیں۔ انڈوا خوشنما کلغی سمیت اس طرح سر کے بالوں میں بیٹھا ہے...... پوشاک سبز ہے دوپٹہ

سرخ کفنی بنا کر گلے میں ڈالا ہے۔''

اندر سبھا میں دیووں کے لباس کے بارے میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ صرف ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ دیووں کے پر بھی ہوتے ہیں۔ گلفام سبز پری سے کہتا ہے:

کوئی اڑ چلنے کی تدبیر بتادے مجھ کو    پر کسی دیو کے تو نوچ کے لا دے مجھ کو

شرح اندر سبھا میں امانت دیووں کے لباس اور میک اپ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''دو دیو راس و چپ بشکل عجیب چہرے مہیب دہانے کھلے ہوئے،
دانت بڑے بڑے، چپٹی ناک، ہاتھوں میں گرز، بدن میں تنگ پوشاک،
محفل پر ہیبت کی نگاہ، ایک کا رنگ سرخ ایک کا سیاہ۔''

اندر سبھا کے کرداروں کے لباس و آرائش کو سمجھنے کے لیے۔ یہ اقتباسات واحد ذریعہ ہیں ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا کے کرداروں کا لباس بھاری بھرکم قیمتی اور اعلیٰ معیار کا ہوتا تھا۔

اندر سبھا میں یہ کوئی نئی چیز نہیں اپنائی گئی ہے۔ قدیم ہندوستانی اسٹیج پر بھی کرداروں کے لباس بہت بھاری بھرکم اعلیٰ معیار کے ہوتے تھے۔ کیوں کہ اس وقت اسٹیج کی سرپرستی راجہ مہاراجہ کرتے تھے۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''اکثر حوالوں سے ثابت ہے کہ مختلف اداکار مختلف کرداروں کی پیشکش میں نوع بنوع لباس پہنتے تھے۔ راجاؤں امرا و رؤسا کی ڈراموں میں شمولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ لباس کی زیب و زینت و آرائش میں شاہانہ ٹھاٹ برتے جاتے ہوں گے۔ اس طرح رانیوں راج کماریوں اور دیگر اعلیٰ طبقے کے نسوانی کرداروں کے لیے بھی لباس و زیبائش کا خاص اہتمام کیا جاتا ہوگا۔ بالخصوص جب یہ مسلّم ہے کہ سنسکرت ڈرامے راج محل کی عظیم الشان سنگیت شالاؤں میں پیش کیے جاتے تھے۔'' (64)

## اندر سبھا کا اسٹیج اور پیشکش

مسیح الزماں کا کہنا ہے کہ اندر سبھا شامیانہ تان کر پیش کی جاتی تھی اور اس شامیانے میں دس پندرہ فٹ لمبا اور اتنا ہی چوڑا ایک عارضی اسٹیج بنالیا جاتا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

''کھلی جگہ پر شامیانہ تان کر ایک طرف پندرہ فٹ لمبی اور لگ بھگ اتنی ہی چوڑی جگہ اسٹیج کے لیے مخصوص کر کے باقی جگہ تماشائیوں کے لیے چھوڑ دی جاتی تھی۔ اسٹیج کے داہنے کنارے پر آگے کی طرف ایک تخت یا چوکی بچھائی جاتی جسے قالین گاؤ تکیے وغیرہ سے سجایا جاتا۔ اس کے پیچھے تین کرسیاں رکھی جائیں۔ کرسیوں کے بائیں طرف ایک قدم پیچھے سازندوں کی قطار بیٹھ جاتی۔ ان ہی کے ساتھ گانے والے بھی بیٹھ جاتے۔ سازندوں کے پیچھے لال رنگ کا پردہ تانا جاتا تھا اور اداکار پردہ ہٹنے پر سازندوں کے بائیں جانب سے اسٹیج پر داخل ہوتے تھے۔'' (65)

مسیح الزماں نے اس کے لیے کوئی حوالہ نہیں دیا ہے۔ ان باتوں کی معلومات کے سب سے معتبر ذریعے یعنی شرح اندر سبھا میں جو تفصیل درج ہے اس میں نہ شامیانے کا ذکر ہے اور نہ ہی تخت پر گاؤ تکیے اور قالین کا نہ یہ ذکر ہے کہ اداکار اسٹیج پر سازندوں کے بائیں جانب سے داخل ہوتے تھے اور نہ ہی الگ سے دس پندرہ فٹ لمبا چوڑا عارضی اسٹیج تعمیر کرنے کا۔ امانت نے اسٹیج کی تفصیل یوں بیان کی ہے۔

''جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے ہر شخص قرینے سے پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں، تخت بچھایا جاتا ہے۔ ہر شخص عین اشتیاق میں ہمہ تن چشم انتظار ہوتا ہے۔ سازندے آکر محفل میں کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دوربینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔'' (66)

امانت کے اس بیان سے اندر سبھا کے اس اسٹیج کا ایک خاکہ ذہن میں آجاتا ہے۔ جو امانت کی نگرانی میں اس کی پیشکش کے لیے تیار ہوا تھا اور اس سے ثابت ہوتا

ہے کہ اس کے لیے کوئی عارضی اونچی سطح نہیں بنائی جاتی تھی۔ بلکہ اندر کا تخت اور پریوں کی کرسیاں اسی فرش کے ایک حصہ پر جس پر تماشائی بیٹھتے تھے تماشائیوں کو تھوڑا تھوڑا پیچھے ہٹا کر رکھ دی جاتی تھیں اور بقول امانت اس اسٹیج کی تعمیر اس وقت ہوتی تھی جب تماشائی جمع ہو جاتے تھے اور جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی تھی اور آدھی رات آتی تھی۔ لہٰذا پہلے سے کوئی اسٹیج تیار نہیں کیا جاتا تھا۔

شرح اندر سبھا میں تمام تفصیل کے باوجود کہیں شامیانے کا ذکر نہیں آیا ہے۔ امانت نے شرح میں جس طرح چھوٹی سے چھوٹی چیز کا بھی ذکر کر دیا ہے اس سے یہ توقع ہے کہ اگر شامیانے کا استعمال ہوتا تو وہ اس کا ذکر بھی ضرور کر دیتے۔ امانت لکھتے ہیں کہ ''جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے۔'' وہ یہ نہیں لکھتے ہیں کہ جب سارا شامیانہ لوگوں سے بھر جاتا ہے۔ مسیح الزماں جس شامیانے کی بات کر رہے ہیں، ہوسکتا ہے کہ وہ امانت کے بعد کی پیشکش ہو۔

کیوں کہ جلد ہی اندر سبھا نے عوامی تھیٹر کی شکل میں مقبولیت حاصل کر لی تھی اور اس کا اسٹیج دھیرے دھیرے ترقی کرنے لگا تھا۔ ہوسکتا ہے بعد کے کسی ترقی یافتہ اسٹیج سے مسیح الزماں کو مغالطہ ہوا ہو اور وہ اسے امانت کی نگرانی والا اسٹیج سمجھ بیٹھے ہوں۔

اندر سبھا میں ایک جگہ راجہ اندر کہتا ہے:

تخت بچھاؤ جگمگا جلدی سے اس آن
مجھ کو شب بھر بیٹھنا محفل کے درمیان

ایک جگہ پکھراج پری کہتی ہے:

سونے کا براجے سیس مکٹ روپے کے تخت پر بیٹھ نڈر

اندر سبھا میں صرف یہ دو شعر ہیں جس سے اس میں استعمال ہونے والے تخت کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کی پیشکش کے ساز و سامان کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

شرح میں بھی چند لائنیں ہیں (جو اوپر درج کی گئیں) جن سے صرف تین چیزوں

یعنی راجہ اندر کا تخت، پریوں کی کرسیاں اور لال زرتار پردے کا علم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ شرح میں بھی اس کے سازوسامان کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔

البتہ شرح کی تفصیل سے ایک بات کا علم ہوتا ہے کہ جس طرح آج اسٹیج پر روشنی کرنا ایک فن ہوگیا ہے اور موقع محل کی مناسبت سے رنگ برنگی جلتی بجھتی روشنیوں سے طرح طرح کے اثرات پیدا کیے جاتے ہیں اسی طرح اندرسبھا کے اسٹیج پر یہ کام مہتابی روشن کر کے لیا جاتا تھا۔ یہ مہتابیاں اسٹیج پر کسی کردار کے داخلے کے وقت روشن کی جاتی تھیں اور جس رنگ کی پری ہوتی تھی مہتاب کی روشنی بھی اسی رنگ کی ہوتی تھی۔ امانت شرح میں ہر کردار کی آمد پر لکھتے ہیں:

''پردہ اٹھتا ہے مہتاب چھوٹتی ہے۔'' اور اس کی روشنی میں کردار اسٹیج پر داخل ہوتا ہے۔

امانت کے اس بیان سے اس بات کا تو ثبوت مل جاتا ہے کہ ہر کردار کے داخلہ کے وقت مہتاب چھوٹی تھی لیکن یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ اس مہتاب کی روشنی کا رنگ بھی پری کے رنگ کی مناسبت سے ہوتا تھا۔ اندرسبھا یا شرح اندرسبھا میں اس طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ البتہ مسعود حسن رضوی ادیب ایک صاحب کا بیان اس سلسلہ میں درج کرتے ہیں جو اس بات کے ثبوت کے طور پر استعمال ہوسکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''کوئی پندرہ برس ہوئے کہ ایک بچانوے سال کے معزز اور معتبر بزرگ نواب منصور علی خاں جو منجو صاحب رمال کے نام سے مشہور تھے، انھوں نے بتایا کہ اندرسبھا کے کھیل میں ہر رنگ کی پری اسی رنگ کی مہتاب کی روشنی میں نمودار ہوتی تھی۔'' (67)

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ امانت کی نگرانی میں جب اندرسبھا کی پہلی پیشکش ہوئی اس وقت اس کی پیشکش کے لیے نہ کوئی ہال تھا اور نہ کوئی سنگیت شالہ اور نہ ہی کوئی تعمیر شدہ اسٹیج۔ یہ کسی صحن، میدان یا کھلی جگہ پر پیش کی گئی۔

یہ جس جگہ پیش کی گئی وہ نام نہاد اسٹیج بہت سادہ تھا۔ اس کی زیبائش وآرائش کے

سازوسامان نام کے تھے۔ اس میں پردہ کا استعمال کسی فنی نقطۂ نظر سے نہیں کیا گیا تھا۔ نہ ہی اداکاری کے لیے کوئی عارضی بلند جگہ بنائی گئی تھی اور نہ ہی اسٹیج اور ناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ تھا۔ بلکہ محفل میں جمع شدہ لوگوں کو پیچھے ہٹا کر اور قرینہ سے بٹھا کر ایک طرف اندر کا تخت بچھا دیا گیا تھا اور پریوں کی کرسیاں لگا دی گئی تھیں اور اسٹیج کے پیچھے کی طرف عارضی طور پر ہر کردار کی آمد کے وقت ایک لال پردہ تانا جاتا تھا۔

امانت کے بیانوں میں یا کسی اور بیان میں یہ ذکر تو نہیں ہے کہ تماشائیوں کے بیٹھنے کے لیے کیا انتظام ہوتا تھا لیکن ان بیانوں سے اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ تماشائی فرش پر بیٹھتے تھے اور ان کے بیٹھنے کے لیے کوئی فرش بچھا دیا جاتا تھا اور پریاں ناچتی بھی اسی فرش پر ہوں گی۔

ڈرامے کی تکمیل صرف اسے لکھ دینے سے نہیں ہوتی۔ اس کی آخری منزل اداکاروں کے ذریعہ پیشکش ہوتی ہے۔ بقول امانت کے اندر سبھا کی پیشکش کی تیاری میں ڈیڑھ سال صرف ہوئے تھے۔

اس کی پیشکش کی ایک اہم بات یہ ہے کہ بہت سے واقعات جیسے دیووں کا اڑ کر پریوں کو بلانے جانا، پریوں کا اڑ کر سبھا میں آنا، گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر سبز پری کا اس کے کوٹھے پر اترنا، اسے پیار کرنا اور اپنا چھلہ پہنا کر واپس لوٹ آنا، سبز پری کا راجہ اندر کو سوتا ہوا پا کر اپنے باغ میں جانا، کالے دیو کا شہزادہ کی تلاش میں اڑ کر جانا اور اسے سوتے میں اٹھا کر لے آنا، شہزادہ گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرنا پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے کنویں سے نکال کر لے آنا، اسٹیج پر عملی طور پر دکھانے کے بجائے کسی کردار سے بیان کرا دیے جاتے ہیں اور یہ مان لیا جاتا ہے کہ تماشائیوں نے چشم تصور سے ان واقعات کو دیکھ لیا ہے۔

چونکہ اندر سبھا کا قصہ ایک فوق فطری قصہ ہے جسے من و عن اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہ تھا اور خاص کر اس وقت کے اسٹیج پر لہذا اس میں اس طریقۂ کار کو اپنایا گیا ہے۔ اس طریقۂ کار کا استعمال یونانی اسٹیج پر بھی ملتا ہے۔ یونانی اسٹیج کے بارے میں اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''یہ وجوہات اس امر کی واضح دلیل ہیں کہ یونانی تھیٹر میں شدید

جذباتی اعمال کی پیشکش ناممکن العمل تھی۔ ظاہر ہے کہ ان کے اسٹیج کی وضع قطع اور تھیٹر کی دیگر لوازمات کی بدولت دو شخصوں کی دست بدست لڑائی یا جنگ و جدل اور قتل و غارت کے مناظر اور اسی نوع کے دوسرے مناظر ان کے لیے ایک عجیب سی بات بلکہ ایک لغو چیز ہوتے۔ چنانچہ ایسے واقعات کو عملاً ناظرین کے سامنے ادا کرنے کے بجائے ان ڈراموں میں ان کے بیان پر ہی اکتفا کیا جاتا تھا۔'' (68)

اس بیان سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ یونانی اسٹیج پر بھی بہت سے واقعات عملاً کر کے دکھانے کے بجائے صرف بیان کر دیے جاتے تھے اور یہ یونانی تھیٹر تک ہی محدود نہیں بلکہ شیکسپیئر جیسا باکمال ڈرامہ نگار بھی مجبور تھا کہ اینٹنی اور کلو پیٹرا کی ملاقات اور اوفیلیا کی موت کے واقعات کے تفصیلی مناظر اسٹیج پر دکھانے کے بجائے زبان سے ان کی تفصیلات بیان کرے۔ اس کی ایک اور مثال مارلو (Marlaw) کے ڈرامے 'جیو آف مالٹا' کے باب دوم منظر سوم میں ملتی ہے جب کہ باراباس (Barabas) بازار میں جا کر ایک غلام خریدنے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو لوڈووک (Lodowick) کہتا ہے:

''اور باراباس میں تمہاری رفاقت میں رہوں گا''

''تو آؤ— یہ بازار ہے۔ اس غلام کی کیا قیمت ہے۔''

متن میں چھوٹے سے خط سے جو وقفہ ظاہر کیا گیا ہے اس عرصے میں باراباس اور لوڈووک اسٹیج کے گرد ایک چکر لگاتے ہیں۔ اس وقفہ کے بعد کے الفاظ بازار میں ان کی آمد ظاہر کرنے کے لیے کافی سمجھے جاتے ہیں۔

اب اگر یہی چیزیں اندر سبھا میں نظر آتی ہیں تو کیا تعجب ہے۔ اس طریقہ کار کی اجازت ارسطو بھی دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں اگر کوئی انہیں صرف سن سکے اور منظر پر دیکھ نہ سکے تب بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں ... اگر منظر پر نمائش کے ذریعہ یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس

سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہے۔'' (69)

شرح اندر سبھا محض شرح ہی نہیں ہے مقدمہ بھی ہے اور ایک تفصیلی ہدایت نامہ بھی، جس میں موقع و محل کے لحاظ سے ہر واقعے کی پیشکش کی تفصیلی ہدایت اور ہر کردار کے لیے نفسیاتی، جذباتی اور عملی ہدایات اپنی پوری تفصیل کے ساتھ موجود ہیں۔

مثلاً یہ کہ متن میں ڈرامے کی ابتدا یوں ہوتی ہے۔'' آمد راجہ اندر کی بیچ سبھا کے'' پھر آمد گائی جاتی ہے۔'' سبھا میں دوستوں اندر کی آمد آمد ہے۔'' اس کے بعد راجہ اندر اسٹیج پر داخل ہو کر ایک چوبولا گاتا ہے جس میں سبھا تیار کرنے اور پریوں کو ناچ گانے کا حکم دیتا ہے پھر پکھراج پری کی آمد گائی جاتی ہے۔ آمد تمام ہونے پر پکھراج پری اسٹیج پر آ کر غزل، ٹھمری، ہولی وغیرہ گاتی ہے۔ اسی طرح دوسری پریوں کی بھی آمد گائی جاتی ہے اور وہ اپنی اپنی باری سے اسٹیج پر داخل ہو کر گانے گاتی اور راجہ اندر کی بغل میں بیٹھ جاتی ہیں۔ متن سے صرف اتنا ہی ظاہر ہوتا ہے۔ ان واقعات کی تفصیل، امانت شرح میں یوں بیان کرتے ہیں:

'' جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے۔ سازندے محفل میں آ کر کھڑے ہوتے ہیں ساز ملا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔ سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔ راجہ اندر پردے کے پیچھے آ کے ٹھہر ٹھہر کے گھنگھرو بجاتا ہے۔ سارنگی چکارے سے ملائی جاتی ہے۔ آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے     پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

جب آمد تمام ہوتی ہے پردہ اٹھتا ہے مہتابی چھٹتی ہے راجہ اندر خلعت فاخرہ در بر، کلاہ زرین بر سر، کمر میں دوپٹہ زرتار، رومال آنچل دار باندھے ہوئے دو دیو راس و چپ بشکل عجیب، چہرے مہیب، دہانے کھلے ہوئے، دانت بڑے بڑے چپٹی ناک، ہاتھوں میں گرز، بدن پر تنگ پوشاک محفل پر ہیبت کی نگاہ، ایک کا رنگ سرخ ایک کا سیاہ۔ وہی راجہ ہمراہ لے کر محفل میں آتا ہے۔ چوبولا اپنے حسب حال گاتا ہے، ناچ کا انداز دکھاتا ہے، گھنگھرو تال پر بجاتا ہے، پھر صاحب محفل کو سلام کر کے تخت پر بیٹھ جاتا ہے، پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے۔ دوسرا پری کو لینے جاتا ہے۔ پھر پردہ تنتا ہے۔ ساز ملائے

جاتے ہیں۔ آمد کے شعر اس طرح گائے جاتے ہیں:

محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
ساری معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے

جب آمد گائی جا چکتی ہے پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے، پکھراج پری نازکی سے بھری اس انداز سے گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے کہ عاشق مزاجوں کی بری گت ہوتی ہے۔'' (70)

سبز پری جب شہزادہ کے اصرار سے مجبور ہو کر اسے سبھا میں لے جانے پر رضا مند ہو جاتی ہے تو وہ پری سے چلنے کی ترکیب پوچھتا ہے۔ متن میں اس واقعہ کا یوں بیان ہوا ہے:

تھام لو پایہ مرے تخت کا اب ہاتھ سے تم — چھوٹ جانا نہ کہیں راہ میں پر ساتھ سے تم
مجھ سے واں جا کے کوئی بات نہ کرنا صاحب — پیچھے پیچھے مرے تم ناچ میں رہنا صاحب
گا کے اور ناچ کے بت سب کو بنا دوں گی میں — تم کو لے جا کے درختوں میں چھپا دوں گی میں

ظاہر ہے کہ متن میں اس ذکر کی گنجائش نہیں ہے کہ ناچ کے دوران پری نے شہزادہ کو کس طرح کسی موزوں جگہ پر چھپایا ہے۔ چوں کہ یہ چیزیں محض عمل سے تعلق رکھتی ہیں اور امانت نے اس عمل کی تفصیل شرح میں اس طرح لکھی ہے:

''سبز پری مع گلفام پھرتی ہے سے فوراً سامنے آئی۔ چھند شکایت آمیز زبان پر لائی، پرچ کی ٹھمری گائی، پھر غزل گائی، ناچ کی چھلبل دکھا کے سب کی آنکھ بچا کے گلفام سرو قد کو شمشاد کے تلے باغ میں بٹھا آئی۔ آپ پھر اسی طرح محفل میں ناچنے لگی۔'' (71)

شہزادہ اور سبز پری کے لیے راجہ جو سزا کا حکم دیتا ہے وہ متن میں اس طرح ہے:

ارے دیو کر قصد بیداد کا — پکڑ ہاتھ اس آدمی زاد کا
کنواں وہ جو ہے قاف میں پر خطر — ابھی اس میں جا کر اسے قید کر
پری سبز جو ہے یہ آگے کھڑی — خطا کی ہے اس بیسوا نے بڑی
سو تو نوچ کر اس کے پر اور بال — اکھاڑے سے میرے ابھی دے نکال
اڑاتی پھرے خاک یہ کو بہ کو — نہ آئے ہمارے کبھی روبرو

امانت اس کی تفصیل شرح میں یوں بیان کرتے ہیں:

''یہ سن کر لال دیو غصے سے لال ہوا اور لٹھا سا ایک ہاتھ بڑھا کر گلفام کا دست نازک زور سے پکڑا اور دوسرے ہاتھ سے سبز پری کے پرو بال نوچ کر اکھاڑے سے نکال دیا۔ پھر شہزادہ کو لے جا کر انعام کی چاہ سے کنویں میں ڈال دیا۔''

یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ امانت نے محض ایک منظوم ڈرامہ ہی نہیں لکھا بلکہ اسٹیج کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر اسے پیشکش کے قابل بھی بنا دیا۔ کرداروں کے عمل، ان کی حرکات وسکنات اور مختلف مکالموں کے ادا کرنے کے لیے یہ ہدایات اردو ڈرامے کے فن میں ایک ناگزیر روایت کا آغاز کرتی ہیں۔ ان ہدایات کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

پکھراج پری محفل میں آتی ہے اور ناچ دکھاتی ہے تو

''سنہری پیشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں ہل جاتا ہے...... سازندوں میں کھڑے ہو کر ایک پاؤں ناز سے آگے دھرتی ہے۔ شعر خوانی کرتی ہے۔''

اس کے بعد نیلم پری

''گھوم کر گت ناچتی ہوئی پردہ سے باہر آتی ہے۔'' اور ناچ کے دوران ''دامن اودی پیشواز کا بتانے کے وقت جب دست ناز میں جھول جاتا ہے...... سازندوں سے آگے بڑھ کے سروں پر چڑھ کے شعر خوانی کرتی ہے۔''

نیلم پری کے بعد لال پری کی آمد پر بھی ایسی ہدایات ہیں:

''گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے...... اور ناچ کے دوران

''پیشواز گلنار ستارہ دار کا دامن...... چکر کھا جاتا ہے بند بند پھڑکاتی ہے۔''

اس کے بعد راجہ سبز پری کو طلب کرتا ہے۔

''سو جاتا ہے۔ دیو پاؤں دباتا ہے۔''

سبز پری سبھا میں رقص کرتی ہوئی پہنچتی ہے۔ اس کے بارے میں ہدایات ملاحظہ ہوں:

''گت ناچنے کا وہ انداز ہے کہ زہرہ کو اس کی رقاصی پر ناز ہے۔
جب توڑا گت میں ایک دو تین پر ٹھیک آتا ہے، سماں بندھ جاتا ہے۔
گھنگھروں کی جھنکار دلوں کو مل جاتی ہے...... غزل گاتی ہے۔ غزل گا کے جو
دیکھتی ہے، راجہ کو سویا ہوا پاتی ہے۔''

سبھا سے اپنے باغ میں لوٹ جاتی ہے اور کالے دیو کو شہزادہ گلفام کو اٹھالانے کے لیے بھیج کر خود۔

''باغ کو جنت کی روش تیار کرتی ہے۔ مسند پر بیٹھ کر شہزادہ کا انتظار کرتی ہے۔'' دیو گلفام کو ''باغ میں لا کر سبز پری کے زانوں پر لٹاتا ہے۔ پھر دست بستہ کھڑے ہو کر یہ کلمہ زبان پر لاتا ہے۔ اے پریوں کی جان اپنے معشوق کو پہچان۔ سبز پری شہزادہ کا منھ کھولتی ہے۔ رخساروں کو ٹٹولتی ہے۔ صدقہ جاتی ہے، چو بولا خوش ہو کر سناتی ہے...... ست نازک سے شانہ ہلا کر چو بولا درد آمیز زبان پر لا کر شہزادہ کو جگاتی ہے...... شہزادہ جب نیند سے چونک کر ہوش میں آتا ہے گرتا ہے۔ چاروں طرف بھاگتا پھرتا ہے۔ ٹھوکریں کھاتا ہے سر ٹکراتا ہے۔ کوٹھا اپنا ڈھونڈھتا ہے۔ گھبراتا ہے...... شہزادہ بھاگ کی چیز گا چکتا ہے تو سبز پری ہاتھ میں ہات لے کر گھر کا دھیان بھلاتی ہے باغ کی سیر دکھاتی ہے۔''

اس اقتباس میں سبز پری کا گلفام کو سوتا پا کر اس کے رخساروں کو ٹٹولنا، صدقے جانا، گلفام کا نیند سے چونک کر جاگنا، ادھر ادھر بھاگنا، ٹھوکریں کھانا، گھبرانا، پری کا ہاتھ میں ہاتھ لینا اور باغ کی سیر دکھانا یہ ایسی ہدایات ہیں کہ ان کے بغیر تصویر مکمل نہیں ہوتی۔ اسی طرح جب سبز پری گلفام کو درختوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے اور ادھر سے لال دیو کا گزر ہوتا ہے۔ امانت اس کی تفصیل شرح میں یوں بیان کرتے ہیں:

''آدمی کی جو بو آئی مانس گندھ مانس گندھ پکارنے لگا۔ مستی

میں ہات پاؤں مارنے لگا...... جب بغور دیکھا تو آدمی کی حقیقت پا کر
کھلکھلا کر...... بھورے ریچھ کی مانند ہبکتا ہوا، بندر کی طرح اچکتا ہوا، راجہ
کے سامنے آیا اور ہاتھ باندھ کر......شہزادہ کی راجہ سے چغلی کھائی۔ سبز پری
زرد ہوگئی، آہ سرد بھر کر عالم یاس میں۔''

دیو کو مخاطب کر کے چغلی سے باز رکھنا چاہا۔ جب دیو راجہ کے حکم سے گلفام کو لانے گیا
تو سبز پری۔

''چپکے چپکے رونے لگی، دیو''شہزادہ کے آگے جا کر ہیبت ناک
صورت بنا کر استادہ ہوا، بیداد پر آمادہ ہوا، گلفام کی رنگت خوف سے بدل
گئی۔ دیو نے گرز تان کر''شہزادہ سے اس کی اصلیت دریافت کی۔
''آخری مرتبہ جھنجھلا کر آنکھیں دکھلا کر چلا اٹھا۔'' کہ چل راجہ کے حضور اور
اس کے بعد

''شہزادہ کی کمر میں ہاتھ ڈال کر بے دردی سے کھینچا اور کشاں
کشاں راجہ کے سامنے لے چلا۔''

شہزادہ!'' دیو کے ہاتھ کے جھٹکے کھاتا ہوا گرتا پڑتا راجہ کے سامنے
پہنچا تو دیو نے ہاتھ باندھ کر گلفام کی حاضری کی اطلاع دی۔ راجہ نے''

''چشم غضب سے شہزادے کی طرف دیکھا اور غصہ سے تیوری
چڑھا کر گلفام کی طرف ہاتھ بڑھا کر پوچھا کہ وہ کون ہے۔''

''شہزادہ نے نزاکت سے ہانپ کر بید کی طرح کانپ کر جی چھوڑ کر
ہاتھ جوڑ کر راجہ کو اپنا احوال سنایا جسے سن کر۔''

راجہ قہر و غضب سے تھرایا اور سبز پری کو لعنت و ملامت کر کے باز پرس کی۔ سبز
پری نے خوف سے تھرا کر حیا سے سر جھکا کر، اشک سرخ آنکھوں سے بہا کر، اپنا قصور
تسلیم کیا اور راجہ کی موجودگی کے خیال کو بھلا کر گلفام سے لپٹ کر رونے لگی، جس پر راجہ
آگ ہوگیا اور شعلہ کی طرح تھرا کر لال دیو کو پری کے پر نوچ کر اکھاڑے سے نکال

دینے اور گلفام کو قید کرنے کا حکم سناتا ہے۔ اب سبز پری جوگن بن کر آتی ہے جوگن کے لیے ہدایات ملاحظہ ہوں:

''جوگن کا سازندوں میں کھڑا ہونا محفل کا ہوش کھونا بروگ کی صورت بھرتھری کی مورت آنکھیں مئے الفت سے لال شہزادہ گلفام کا خیال آنسو آنکھوں میں ڈبڈبائے ہوئے...... گت ناچنے کو ہاتھ اٹھائے ہیں پاؤں نکالے ہیں۔''

اس طرح قدم قدم پر ہر کردار کی حرکات وسکنات کے لیے ضروری اور مفصل ہدایات ملیں گی۔ آخری حصہ میں جب راجہ کالے دیو کے ذریعہ جوگن کو طلب کرتا ہے جس پر جوگن دل مین خوش ہوتی ہے مگر ''ظاہر میں تیوری چڑھا کر جھاؤ نولی بتا کر ہاتھ بڑھا کر کہنے لگی۔ اے کلموہے...... غرض اسی طرح رکھائی کے ساتھ لگاوٹ کی باتیں کرکے چپ ہو رہی۔

جوگن جب راجہ کے دربار میں پہنچتی ہے اور ٹھمری گاتی ہے تو راجا بے تاب ہو کر ''وجد میں آ کر ہاتھ بڑھا کر'' گلوری دیتا ہے۔ جوگن

''آزادوں کی طرح چبا چبا کر جواب دیتی ہے'' اور پان نہیں لیتی۔ پھر ہولی گاتی ہے۔ راجہ اس کے گانے سے مسحور ہو کر

''گلے سے نولکھا ہار اتار کے ہاتھ بڑھا کے جوگن کو دینے لگا۔ وہ منھ پھلا کے ہٹ گئی'' اور ہار نہ لیا۔

''تیسری مرتبہ راجہ نہایت محظوظ ہو کر منھ آنسوؤں سے دھو کر آہ کا نعرہ مار کے شالی رومال کاندھے سے اتا کے ہاتھ بڑھا کے جوگن کو دینے لگا'' لیکن جوگن نے ''رومال ہرگز نہ لیا، ہاتھ باندھ کے، راجہ سے عرض کی کہ جو وہ چاہتی ہے وہ دینے کا وعدہ ہو۔ راجہ نے تین مرتبہ عہد کیا اس پر

''جوگن کو ضبط راز عشق دشوار ہوا۔ راجہ کو دعائیں دے کر دست نازک سے بلائیں لے کر طلب گلفام میں...... غزل گانے لگی۔'' راجہ نے سبز پری کو پہچان کر...... تیور بدل کر ہاتھ مل کر گھبرا کر۔''

لال دیو کو گلفام کو حاضر کرنے کا حکم دیا۔ گلفام جب سبھا میں پہنچا تو
سبز پری اور گلفام دونوں پہلے راجا کو آداب بجالائے۔ پھر ہاتھ میں ہاتھ
لے کر ایک دوسرے کی احوال پرسی کی پھر دونوں

''خوب دل کھول کر آپس میں گلے ملے۔ پھر سبز پری ارمان جی
کے نکال کے شہزادے کی گردن میں ہاتھ ڈال کے سب پریوں کو ساتھ
لے کے......... سبھا میں مبارک باد گانے لگی۔''

یہ وہ ہدایات ہیں جن کی غیر موجودگی میں تصویر کے بہت سے روشن پہلو بھی تاریک ہی رہ جاتے اور سامعین کے سامنے عمل کی مکمل تصویر نہ آپاتی۔

ناصر لکھنوی کے ایک بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اندر سبھا کی پیشکش میں پریوں کا رول عورتوں کے بجائے خوبرو لڑکے کرتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں۔

''میاں امانت نے ایک رہس کی شرح مثنوی اندر سبھا تصنیف کی تھی
..... چنانچہ جس کو سن کر پنڈت کشمیری اور بہاری کہار اور میر حافظ نے چند
طفلان حسین اور امردان ماہ جبین خوبصورت جمع کر کے اور ان لڑکوں کو مثنوی
یاد کرا کے اور تعلیم راگ و ناچ دلوا کے ایک رہس کھڑا کیا تھا اور وہ پندرہ
روپے روز ینے پر مجرے بھی جاتے تھے۔'' (72)

اس طرح کے فوق فطری قصے گانوں کی وافر تعداد کے ساتھ اندر سبھا کے عہد میں اور اس کے بعد بھی کافی عرصے تک ترتیب دیے جاتے رہے اور ان میں سے اکثر کے ناموں کے ساتھ لفظ اندر سبھا بھی جڑا ہوا تھا مگر انہیں وہ مقبولیت اور اہمیت حاصل نہ ہوسکی جو اندر سبھا کا مقدر بنی۔ اس کی متعدد وجوہات میں سے شاید ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان سبھاؤں میں سے کسی کے پاس ایک باذوق باریک بیں اور بلند پایہ شاعر کا لکھا ہوا ایسا مفصل ہدایت نامہ موجود نہ تھا۔

لیکن ان ساری باتوں کا اطلاق اندر سبھا کی پہلی پیشکش یا کم از کم ان پیشکشوں پر ہوتا ہے جو امانت کی زندگی میں پیش ہوئیں۔ اس کے بعد اندر سبھا کو پیش کرنے کے لیے

لکھنؤ اور دیگر مقامات پر سیکڑوں منڈلیاں وجود میں آ گئیں اور اسٹیج کی تدریجی ترقی کے ساتھ ساتھ اندر سبھا بھی مختلف و ترقی یافتہ طریقوں سے پیش کی جانے لگی۔ اس دوران بمبئی میں تھیٹر نئی کروٹیں لے رہا تھا۔ مسیح الزمان تھیٹر کی اس بدلتی ہوئی صورتحال میں اندر سبھا کی پیشکش کا ایک اچھا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''بمبئی میں تھیٹر کی ایک جدید تحریک سانس لینے لگی تھی۔ ہندو ڈرامٹیک کور تو کچھ دنوں میں ٹوٹ گئی لیکن پارسیوں میں دھیرے دھیرے ڈرامے کا شوق پیدا ہوا اور 1860ء تک متعدد شوقیہ ڈرامہ کلب قائم ہو گئے جو کبھی کبھی ڈرامے دکھانے لگے۔ 1866ء میں پہلی بار گرانٹ روڈ بمبئی تھیٹر ہال میں اندر سبھا پیش کی گئی، جس میں آگے کے پردے پر وسینیم کا استعمال کیا گیا تھا۔ پورے ناٹک کو پانچ مناظر میں بانٹا گیا تھا۔ پہلا سین سبز پری کے ناچ گانے کے بعد راجہ اندر کے سو جانے کے بعد ختم ہوتا تھا۔ دوسرے منظر میں سبز پری کا لا دیو اور گلفام آتے تھے یہ باغ کا منظر تھا لیکن پیچھے کا پردہ تصویر دار نہیں تھا اس منظر میں راجہ اندر کا دربار پیش کیا گیا تھا اور وہاں ختم ہوتا ہے جہاں راجہ اندر گلفام کو کنویں میں قید کا حکم دیتا ہے۔ چوتھے سین میں جوگن دکھائی جاتی ہے اور پانچواں پھر راجہ کے دربار کا تھا۔'' (73)

1870ء تک بمبئی میں بہت سی کمپنیاں تجارتی نقطۂ نظر سے ڈرامے دکھانے لگیں اور اس وقت ہر کمپنی اندر سبھا ضرور پیش کرتی۔ 1873ء میں الفسٹن ناٹک منڈلی نے اندر سبھا بڑی تیاری کے ساتھ پیش کی۔ اس کے لیے مصور پردے تیار کرائے گئے اور مشینوں کے ذریعہ سوتے ہوئے گلفام کو اڑا کر لانا دکھایا گیا۔ گلفام کو قید کرنے کے لیے اسٹیج پر ایک تختہ کھسک کر کنواں بن جاتا پھر یہ طریقے دوسری کمپنیوں نے بھی اختیار کر لیے اور اندر سبھا کو اسی رنگ میں پورے اہتمام کے ساتھ پیش کیا جانے لگا جو پارسی کمپنیوں کا عام رنگ تھا۔

ڈرامے کی کامیابی و ناکامی بلندی و پستی کا فیصلہ اسٹیج پر ہی ہوتا ہے اور وہی ڈرامے

کامیاب سمجھے جاتے ہیں جو اسٹیج پر بھی کامیاب ہوں۔ اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اندر سبھا انیسویں صدی کے ڈراموں میں سب سے بلند مقام پر فائز ہے۔

پیشکش کے سلسلے میں امانت نے جس باریک بینی اور فنی چابک دستی کا ثبوت دیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ امانت اپنے دور کے عام تماشائی کے ذوق کے بڑے کامیاب نباض تھے، انھوں نے ڈرامے کی اس روح کو پالیا تھا کہ ڈرامہ جب پیش ہوتو تماشائیوں کا دل موہ لے۔ اس اعتبار سے اندر سبھا نے اردو ڈرامے میں جو مثال ابتداء میں قائم کردی تھی اگر اسے پیش نظر رکھا جاتا اور اردو ڈرامے کو امانت جیسے دو چار فنکار اور مل جاتے تو اس کی ترقی کی تصویر آج مختلف ہوتی۔

## اِندر سبھا میں سین تبدیل کرنے کی تکنیک

ڈرامہ فنون لطیفہ کی ایک ایسی قسم ہے جو ناول یا افسانے کی طرح صرف لکھ یا پڑھ لینے کی حد تک محدود نہیں بلکہ اسے عملی جامہ بھی پہنایا جاتا ہے یعنی اس میں جو قصہ بیان ہوتا ہے اسے عملی طور پر کر کے بھی دکھایا جاتا ہے، لہٰذا پیش کش کی آسانی کے لیے ڈرامے کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹتے ہیں۔ ڈرامے کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹنے کا یہ رواج کافی پرانا ہے۔ ایکٹ کو سنسکرت میں ''انک'' کہتے ہیں۔ سنسکرت ڈراموں میں تمام افراد ڈرامہ کی اسٹیج سے روانگی سے ''انک'' کا اختتام ظاہر ہوتا ہے۔ سنسکرت ڈراموں کی پیش کش میں ہر انک کو مختلف مناظر میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اسٹیج پر نئے کردار کی آمد اور پہلے سے موجود کردار کی اسٹیج سے روانگی سے نیا منظر شروع ہو جاتا ہے۔ یہی صورت ہمیں قدیم یورپی ڈراموں بالخصوص فرانسیسی ڈراموں میں دیکھنے میں آتی ہے۔'' (74)

جب اسٹیج نے تھوڑی ترقی کی تو اس پر پیچھے کی طرف ایک پردہ تانا جانے لگا۔ لیکن اس سے سین کی تبدیلی مقام یا منظر کے بدلنے میں کوئی مدد نہیں ملتی تھی۔ یہ صورت ہندوستان بلکہ یورپ میں ایک زمانے تک چلتی رہی یہاں تک کہ الزبتھین اسٹیج پر بھی صرف پچھلا پردہ ہوتا تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''قدیم ہندوستانی اسٹیج پر صرف پچھلا پردہ پڑا رہتا تھا۔ ملکہ الزبتھ

کے زمانے کا انگریزی تھیٹر جہاں شکسپیئر کے مشہور عالم ڈرامے کھیلے جاتے تھے، وہاں بھی اسٹیج پر صرف پچھلا پردہ ہوتا تھا۔ نہ کسی طرح کی سینری تھی نہ ایسے پردے تھے جن پر ڈرامے سے تعلق رکھنے والے منظروں کی تصویریں بنی ہوئی ہوں۔" (75)

جب اسٹیج نے تھوڑی اور ترقی کی تو پچھلے پردے پر ڈرامے کے مقام سے متعلق منظر بنائے جانے لگے اور ڈراپ کرٹن یعنی اسٹیج پر آگے گرنے والے پردے کا استعمال کیا جانے لگا۔ یہ آگے گرنے والا پردہ ایک سین کو دوسرے سین سے علیحدہ کرتا اور اس وقفے کا تصور پیدا کرتا جس میں یہ فرض کرلیا جاتا کہ مختلف واقعات مختلف مقامات پر واقع ہو رہے ہیں۔

جب اندر سبھا پیش کی گئی اس وقت نہ پچھلے پردے پر بنی ہوئی سین سینریاں ہوتی تھیں اور نہ آگے گرنے والا پردہ۔ اس میں نہ مقام اور وقفے کا تصور پیدا کرنے والی یہ چیزیں تھیں اور نہ ہی اس ڈرامے کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹا گیا تھا۔ اس میں سین کی تبدیلی کسی کردار کے بیان سے ہوتی تھی مثلاً سبز پری جب یہ کہتی ہے:

"راجہ جی تو سوگئے دیا نہ کچھ انعام جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام"

تو اندر کی یہ سبھا بغیر کسی تبدیلی کے سبز پری کا باغ تصور کرلی جاتی ہے۔

اس کے علاوہ ایک کردار کا اپنا رول پورا کرکے اسٹیج پر ہی تھوڑا کنارے ہٹ جانا، دوسرے کردار کا سامنے آکر اپنا رول کرنا، سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا، لہٰذا جب گلفام کو قید کا حکم ہوتا ہے تو ایک دیو اسے پکڑ کر ایک کونے میں بٹھا دیتا ہے۔ وہ اسٹیج پر تماشائیوں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ بیچ میں دوسرے واقعات ہوتے رہتے ہیں۔ جب راجہ اندر اس کی رہائی کا حکم دیتا ہے تو ایک دیو اس کا ہاتھ پکڑ کر دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔ اس طرح وہ قاف سے اندر کے دربار میں پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح جب جوگن پرستان میں آتی ہے تو ایک طرف راجہ اندر اپنے تخت پر اور پریاں کرسیوں پر بیٹھی ہوتی ہیں۔ جوگن اور ان کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہوتا پھر بھی کالا دیو راجہ اندر کے سامنے آکر جوگن کی آمد کی اطلاع دیتا ہے اور راجہ کے بلانے پر اسے دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔ کالا دیو سنگل

دیپ سے روانہ ہوتا ہے اور تماشائیوں کے سامنے دو تین قدم چل کر چند منٹوں میں اختر نگر پہنچتا ہے اور فوراً ہی گلفام کو لیے ہوئے واپس آ جاتا ہے۔ اس پر تماشائیوں کو نہ تعجب ہوتا ہے اور نہ اعتراض۔ دراصل ہندوستانی تماشائی بلکہ ایشیائی تماشائی ایسی باتوں سے مطمئن ہو جانے کا عادی ہے کہ کسی ملک میں کوئی بادشاہ رہتا تھا۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ کب رہتا تھا اور کہاں رہتا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایشیائی آرٹ حقیقت پسندانہ نہیں ہے بلکہ یہ تخیل پر زور دیتا ہے اور تخیلی ماحول اور فضا کو یہاں کا ناظر پسند کرتا ہے۔

اندر سبھا میں سینوں کی اس خیالی تبدیلی کے ساتھ کھیل برابر جاری رہتا تھا۔ دو سینوں کے درمیان کوئی وقفہ نہیں ہوتا تھا اور اس میں ایکٹ کا کوئی دخل نہیں تھا۔

## اندر سبھا میں پردے کا استعمال

امانت شرح اندر سبھا میں ''آغاز جلسہ اندر سبھا'' کے عنوان کے تحت اس کے پردے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سرخ پردہ زرتار مثل لالۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔ راجہ اندر پردے کے پیچھے ٹھہر ٹھہر کر گھنگھرو بجاتا ہے۔ سارنگی چکارے سے ملائی جاتی ہے۔ آمد اس طرح گائی جاتی ہے۔ جب آمد تمام ہوتی ہے، پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے...وہی راجہ ہمراہ لے کر محفل میں آتا ہے۔''

یہ راجہ کی آمد ہے۔ پکھراج پری کی آمد پر لکھتے ہیں:

''پھر پردہ تنتا ہے۔ ساز ملائے جاتے ہیں۔ آمد کے شعر اس طرح گائے جاتے ہیں۔''

اس طرح تمام پریوں اور جوگن کی آمد پر لفظ ''پردہ پھر تنتا ہے۔'' لکھتے ہیں۔

امانت کے اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اندر سبھا میں ایک کام بنا ہوا سرخ پردہ استعمال ہوتا تھا اور وہ پیچھے کی طرف اس وقت تانا جاتا تھا جب کوئی ایکٹر تیار ہو کر اسٹیج پر داخل ہونے کے لیے آتا تھا۔ امانت کے لفظ ''پھر پردہ تنتا ہے'' سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سرخ رنگ کا یہ زرتار پردہ بھی اسٹیج پر مستقل نہیں تنا رہتا تھا بلکہ صرف کسی ایکٹر کی اسٹیج

پر داخلے سے پہلے تانا جاتا تھا تا کہ وقت سے پہلے تماشائی کردار کو نہ دیکھ لیں اور تماشا گروں وتماشابینوں میں اس وقت تک پردہ رہے جب تک ضروری ہے اور کردار کی اسٹیج پر داخلے کی ڈرامائیت برقرار رہے۔

اندر سبھا کے پردے کے بارے میں مسیح الزماں لکھتے ہیں:

''لال پردہ ڈراپ (PROSINIUM) کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا تھا کیونکہ پروسینیم تو پورے اسٹیج کو تماشائیوں کی نگاہ سے اوجھل کر دیتا ہے اور یہ لال پردہ صرف آنے والے کردار کو تماشائیوں سے چھپاتا ہے۔ راجہ اندر کا تخت اور اس کے پاس کرسیاں، کرسیوں پر بیٹھی ہوئی پریاں، سازندے اور گانے والے سب تماشائیوں کے سامنے رہتے ہیں۔'' (76)

اگر ان بیانوں کو نظر میں رکھا جائے تو اندر سبھا میں پردے کا استعمال بالکل واضح اور صاف ہے لیکن مصنفین ناٹک ساگر کے ایک بیان نے اسے خاصا پیچیدہ بنا دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''اس سلسلے میں ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ نے مغربی تھیٹروں کا نقشہ پیش کیا۔ ہندوستانیوں کو بھی کچھ دھیان آیا اور انھوں نے مروجہ ناٹک سے مغربی ڈراموں کی تطبیق کی۔ یہ وہ وقت تھا کہ بمصداق ''کل جدید لذیذ'' فرانس بلکہ تمام یورپ اوپیرا (یعنی وہ ڈرامہ جو سر بسر رقص وسرود کے ذریعہ ادا کیا جاتا ہے) کا گرویدہ ہو رہا تھا، اس لیے واجد علی شاہ کے حضور میں جس فرانسیسی ڈرامہ کا ذکر آیا وہ اوپیرا تھا۔ ناچ گانا پہلے ہی ایک پسند خاطر چیز تھی، اس لیے ایسا ہوا کہ ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار ہو۔ قرعہ فال امانت کے نام پڑا جنھوں نے 1270ھ میں اس فرض کو بوجہ احسن ادا کیا...
اندر سبھا کا تیار ہونا تھا کہ قیصر باغ میں اسٹیج تیار ہو گیا جس میں فرانسیسی ہدایت کے مطابق ہندوستانی حرفت نے اپنے کمال دکھائے۔ مہ جبینان

قیصر باغ پریوں کے لباس میں جلوہ گر ہوئیں۔ واجد علی شاہ اندر کے تخت پر
براجمان ہوئے۔ باقی پارٹ باندماق اہل دربار کو ملے۔''(77)

صاحبان ناٹک ساگر کے اس بیان کے جواب میں مولانا عبدالحلیم شرر نے رسالہ دلگداز...... بابت ماہ جنوری ۱۹۲۲ء میں ایک مضمون لکھا جس میں اس بات کی پر زور تردید کی کہ نہ واجد علی شاہ کا مقرب کوئی فرانسیسی تھا اور نہ ہی اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور نہ یہ کبھی قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ صاحبان ناٹک ساگر اس جواب پر جواب الجواب دیتے ہوئے خم خانہ جاوید کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''لالہ سری رام صاحب تذکرہ خم خانۂ جاوید (جلد اول ص 205)
واجد علی شاہ کے حالات'' میں فرماتے ہیں کہ ''صدہا طوائفیں حسین وجمیل وخوش گلو اس رہس میں ملازم ہوئیں۔ ہر ایک کو لباس فاخرہ زیور مرصع عطا ہوا۔ پردے اور دیگر سامان بھی اسی شاہانہ پیمانے پر تیار و مرتب ہوا۔'' رہس تو خیر ہندوستان میں عام چیز ہے۔ قیصر باغ میں پہنچ گئی لیکن پردے جو بالکل مغربی چیز ہیں اور اس کی نمائش اس کی دست نگر نہیں ان کا دخل قیصر باغ میں کیسے ہوا... ان حالات کو مدنظر رکھ کر اس سوال کا صرف ایک ہی جواب ہے کہ قیصر باغ کے اسٹیج کو کسی یورپین کی وساطت سے پردے ملے ورنہ واجد علی شاہ کی رنگ رلیوں کا کوئی مورخ ہمیں بتائے کہ یہ دساور کی چیز قیصر باغ کی فصیل کس طرح پھاند گئی۔''(78)

صاحبان ناٹک ساگر نے صرف لفظ پردے پر سارا مفروضہ تیار کر لیا ورنہ لالہ سری رام نے اپنے اس بیان میں کہیں اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ یہ پردے کس قسم کے تھے اور کہاں استعمال ہوتے تھے۔ انھوں نے پردے کا اتنا سرسری طور سے ذکر کیا ہے کہ اس سے اوپیرا کے خاص اہتمام سے تیار کیے ہوئے پردے نہیں سمجھے جا سکتے۔ لالہ سری رام اپنے اس بیان میں واجد علی شاہ کے اس دور کا ذکر کر رہے ہیں جب ان کے یہاں صدہا طوائفیں حسین وجمیل خوش گلو ملازم ہوئی تھیں۔ اسی زمانہ میں واجد علی شاہ نے پری خانہ کے نام سے

ایک مکان خاص ناچ رنگ کی محفلوں کے لیے آراستہ کیا تھا (جس کا ذکر پہلے باب میں آ چکا ہے)۔ یہ پردے پری خانہ کی آرائش کے لیے بھی ہو سکتے ہیں جہاں یہ حسین و جمیل خوش گلو عورتیں ناچ گانے کی تعلیم پاتی تھیں اور جہاں ان پریزادوں کے ذریعہ ناچ رنگ کی محفلیں آراستہ کی جاتی تھیں۔ مختصر یہ کہ کسی اور تاریخی شہادت کے بغیر صرف مصنف خم خانہ جاوید کے مندرجہ بالا بیان سے ہرگز یہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ کوئی فرانسیسی واجد علی شاہ کے دربار میں موجود تھا اور اس کی رائے سے اوپیرا کی طرز کا پردہ تیار ہو کر اندر سبھا میں استعمال ہوا اور اندر سبھا قیصر باغ میں کھیلی گئی۔

اس باب کے ابتدائی مباحث سے یہ ثابت ہے کہ اندر سبھا نہ کبھی قیصر باغ میں کھیلی گئی اور نہ واجد علی شاہ نے کبھی اس کی تیاری کا حکم دیا لہٰذا یہاں صاحبان ناٹک ساگر کی پوری قیاس آرائی غلط ثابت ہو جاتی ہے۔

دراصل صاحبان ناٹک ساگر یہ تسلیم کر کے چل رہے ہیں کہ پردہ صرف اوپیرا کا پردہ ہو سکتا ہے اور یہ دساور کی چیز ہے۔ انھوں نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ اندر سبھا میں استعمال ہونے والا پردہ اوپیرا کے اس بیش قیمت اور باتصویر پردوں سے بالکل الگ تھا جس پر ڈرامے کے مقامات سے متعلق سین سینریاں بنی ہوتی ہیں۔ اندر سبھا میں پیچھے کی طرف ایک لال سادہ پردہ تان دیا جاتا تھا اور اس حد تک سوچنے کی اہلیت ہندوستانی ذہن بھی رکھتا ہے۔ خاص طور سے اس صورت میں جبکہ سنسکرت ڈراموں میں اس قسم کے پردوں کی روایت موجود ہے۔ محمد اسلم قریشی سنسکرت اسٹیج کے پردوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "سنسکرت میں اسٹیج کو رنگ بھومی یا پنتھے کہتے ہیں۔ ڈراموں میں مذکورہ ہدایات سے معلوم ہوتا ہے کہ پردہ اسٹیج پر چپ راست سے آگے بڑھنے کے بجائے سپاٹ لٹکایا جاتا تھا۔ جب کوئی کردار عجلت یا دہشت زدہ اسٹیج پر آتا تھا تو وہ اس پردے کو نیچے سے اوپر اٹھا کر یا اس کے ایک کنارے سے داخل ہوتا تھا... تاہم اس میں شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ ہندوستانی اسٹیج کے لوازمات اور پردے وغیرہ بہت مختصر تھے۔ اسٹیج کی سینری اور دیگر آرائشی

سامان نہایت سادہ ہوتا تھا۔ اسٹیج کی سادگی کی بدولت ڈرامے میں بہت سی تفصیلات کو تماشائیوں کی فکروفہم پر چھوڑ دیا جاتا تھا۔" (79)

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

"ناٹک ساگر کے فاضل مؤلفوں نے اندرسبھا کو فرانسیسی اوپیرا کی نقل ثابت کرنے کے لیے اپنے نزدیک سب سے مضبوط دلیل پیش کی ہے کہ اس میں پردے استعمال کیے جاتے تھے لیکن اندرسبھا کے کھیل میں ایسے پردے کہاں تھے جو اوپیرا کے پردوں کی طرح مختلف منظر پیش کر سکتے مثلاً اندر کا عشرت خانہ گلفام کا محل کوہ قاف، کنواں، جنگل وغیرہ۔ اس میں صرف لال رنگ کا بے تصویر پردہ ہوتا تھا جو ہر اداکار کی آمد کے وقت تان لیا جاتا تھا۔ پردے کا استعمال کوئی ایسی انوکھی چیز نہ تھی کہ جو کسی فرانسیسی کے سمجھائے بغیر خود سے کسی ہندوستانی کو نہ سوجھ سکتی۔ قدیم سنسکرت ناٹکوں کے اسٹیج پر بھی پیچھے کی طرف ایک پردہ پڑا رہتا تھا جس کو ہٹا کر اداکار اسٹیج پر آتے تھے۔" (80)

اندرسبھا کے پردے کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

"شرح اندرسبھا میں امانت نے اس ناٹک کے اسٹیج کرنے کی وہ تمام ہدایات بالتفصیل بیان کی ہیں جو ان کے دور میں انجام پائیں۔ اس میں یہ بھی لکھا ہے کہ تخت (یعنی اسٹیج) کے سامنے ایک سرخ پردہ تانا جاتا تھا۔ گویا یہ ڈراپ کرٹن کا کام دیتا تھا۔

...اسی طرح ہر منظر کے بعد سرخ پردہ تنتا ہے اور نئے سین کے آغاز پر پردہ اٹھتا ہے اور یہ سلسلہ آخر تک اسی طرح جاری رہتا ہے۔" (81)

اس کے بعد وہ شرح اندرسبھا کا وہ اقتباس نقل کرتے ہیں جو اس عنوان کے شروع میں نقل کیا گیا۔

یہاں عشرت رحمانی کو یہ غلط فہمی ہوگئی ہے کہ اندرسبھا میں یہ لال پردہ تخت (یعنی

اسٹیج ) کے سامنے تنتا ہے اوراس سے ڈراپ کرٹن کا کام لیا جاتا ہے۔امانت کے شرح والے مندرجہ بالا بیان میں یہ نہیں ہے کہ سرخ پردہ تخت یا اسٹیج کے سامنے تانا جاتا تھا۔وہ صرف اتنا لکھتے ہیں کہ ''سرخ پردہ زرتار مثل شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔'' لیکن امانت کے اس بیان سے کہ ''راجہ اندر پردے کے پیچھے ٹھہر ٹھہر کر گھنگرو بجاتا ہے۔آمد تمام ہوتی ہے۔ پردہ اٹھتا ہے تو راجہ محفل میں آتا ہے۔'' سے یہ البتہ ثابت ہوجاتا ہے کہ یہ پردہ پیچھے کی طرف تانا جاتا تھا۔

عشرت رحمانی نے جب اس سرخ پردے کو سامنے تانا جانا فرض کرلیا تو امانت کے لفظ ''پھر پردہ تنتا ہے'' سے اپنے طور پر یہ نتیجہ اخذ کرلیا کہ ہر نئے سین کے آغاز پر پردہ تنتا ہے حالانکہ امانت کے بیان سے یہ صاف ظاہر ہے کہ پردہ ہر نئے کردار کے اسٹیج پر داخلے کے وقت تانا جاتا تھا۔ کردار تیار ہوکر پردے کے پیچھے کھڑا ہوجاتا تھا۔آمد ختم ہونے پر مہتاب چھٹتی تھی۔ پردہ اٹھتا تھا اور کردار اسٹیج پر داخل ہوتا تھا۔

نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اندر سبھا میں کوئی پردہ ڈراپ کے طور پر استعمال نہیں ہوا تھا۔ عشرت رحمانی کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے اور تمام تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ اندر سبھا کا اسٹیج قدیم ہندوستانی روایات کا اسٹیج ہے جس کی تیاری میں نہ تو مغربی آرٹ کی کرشمہ سازی ہے نہ کسی یورپین کا اعجاز۔

## اندر سبھا میں رقص کی نوعیت

اندر سبھا میں گانوں کی طرح ناچ کی بھی بہتات ہے۔اس دور میں گانے کے ساتھ ساتھ ناچ بھی تفریح کے بنیادی ذرائع میں شامل تھا جس طرح اندر سبھا کا ہر کردار گانا گاتا ہے اسی طرح اس کے زیادہ تر کردار ناچتے بھی ہیں۔ چاروں پریاں اور جوگن تو ناچتی ہی ہیں، راجہ اندر بھی ناچتا ہے۔شرح میں ہے راجہ اندر جب اسٹیج پر آتا ہے۔

''چو بولہ اپنے حسب حال گاتا ہے۔ ناچ کا انداز دکھاتا ہے۔ گھنگرو تال پر بجاتا ہے۔''

اندر سبھا کے مندرجہ ذیل شعروں میں ناچ کا ذکر آیا ہے۔

غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا — بہار فتنہ محشر کی آمد آمد ہے
گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا — آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا
خوب رجھایا ناچ کے گا کے — پاس مرے اب بیٹھ تو آ کے
نہ دیکھا ہوگا ناچ ایسا کسی نے — بلا ہے سحر ہے جادوگری ہے
سنو غور سے آج مرا راجا جی گانا — ناچ کی چھل بل دیکھ کر دیکھو بتلانا
کرو مرا دل شاد کہ جی کھول کے گاؤں — گا کے ناچ کے آج ہنر اپنا دکھلاؤں
اور جلسوں کا تو ہند میں بھی چرچا ہے — ناچ پریوں کا کبھی میں نے نہیں دیکھا ہے
مجھ سے واں جا کے کوئی بات نہ کرنا صاحب — پیچھے پیچھے مرے تم ناچ میں رہنا صاحب
گا کے اور ناچ کے بت سب کو بنا دوں گی میں — تم کو لے جا کے درختوں میں چھپا دوں گی میں
وہ ہے ناچتی گاتی اس آن سے — کہ جن صدقے ہوتے ہیں سو جان سے
مزہ راگ کا ناچ کا ذوق ہے — فقیروں سے مجھ کو بہت شوق ہے
مرا دیر کرنا اسے شاق ہے — ترے ناچ گانے کا مشتاق ہے
گا کے اور ناچ کے راجا کو رجھایا میں نے — تب ملاقات میسر مجھے آئی تیری

اتنے بہت سارے شعروں میں ناچ کا ذکر ہونے کے باوجود اس کی نوعیت کہیں سے ظاہر نہیں ہوتی۔ اندر سبھا کی طرح شرح اندر سبھا میں بھی اکثر مقامات پر اس کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو پکھراج پری کی آمد پر لکھتے ہیں:

''پکھراج پری ناز کی بھری اس انداز سے گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے کہ عاشق مزاجوں کی بری گت ہے۔'' ''ہولی کی فصل میں ہولی نہیں تو غزلیں گاتی ہے۔ ناچ کا رنگ دکھاتی ہے۔ محفل کو وجد میں لاتی ہے۔''

نیلم پری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آسمانی پوشاک سے ناچ کی چھل بل میں اس طرح ستارے فرش پر گرتے ہیں...''

سبز پری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''گت ناچنے کا وہ انداز ہے کہ زہرہ کو اس کی رقاصی پر ناز ہے۔
جب توڑا گت میں ایک دو تین پر ٹھیک آتا ہے سماں بندھ جاتا ہے۔''
سبز پری گلفام سے کہتی ہے:
''راجہ اندر کے اکھاڑے میں ناچنا گانا میرا کام ہے۔''
گلفام ایک جگہ سبز پری سے کہتا ہے:
''تو وہاں جاتی ہے ناچتی گاتی ہے۔''
سبز پری گلفام سے کہتی ہے:
''اپنی جھلک اکھاڑے میں کسی کو نہ دکھانا۔ میں جدھر ناچتی ہوئی جاؤں، پیچھے پیچھے اُدھر تم بھی آنا۔''
شرح میں ایک اور جگہ ہے:
''پھر غزل گا کے ناچ کے چھل بل دکھا کے سب کی آنکھ بچا کے گلفام سروقد کو شمشاد کے تلے باغ میں بٹھا آئی۔ پھر آپ اسی طرح محفل میں ناچنے گانے لگی۔''
جوگن کے بارے میں ایک جگہ مذکور ہے:
''گت ناچنے کو ہاتھ اٹھائے ہیں۔ پاؤں نکالے ہیں۔ جرکتیں نئی ہیں توڑے نرالے ہیں... زندہ دل گھنگرو کی آواز پہ مرتے ہیں۔ شیریں دہن ہر تال پہ سم کھانے کا ارادہ کرتے ہیں۔''
کالا دیو راجہ اندر سے جوگن کی تعریف میں کہتا ہے:
''مہاراج وہ جوگن اس انداز سے ناچتی گاتی ہے کہ آواز پہ جنون کی جان جاتی ہے۔''

اندر سبھا کے اس سب سے بڑے ذریعہ معلومات کی اس تمام تر تفصیل کے باوجود اس کے ناچوں کے سلسلے میں معلومات گت، توڑا، تال اور سم سے آگے نہیں بڑھتی۔ البتہ اس سے اتنا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ اس کے ناچوں میں فن کا تھوڑا بہت دخل تھا لیکن اس کی صحیح

نوعیت اور فن کی گہرائی کا انداز بالکل نہیں ہو پاتا۔

گو کہ اودھ میں موسیقی کے ساتھ ساتھ رقص بھی ہمیشہ سے مروج رہا ہے۔ شجاع الدولہ کے زمانہ ہی سے وہاں کتھک اور بھرت ناٹیم کے استادان کا اجتماع رہا ہے۔ درباری سرپرستی کے علاوہ عوام میں بھی رقاصی اور اس کے فن کا چرچا عام رہا ہے۔

دراصل کتھک اور بھرت ناٹیم ناچنے والوں کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ جذبات واحساسات اور خیالات کو اشاروں اور حرکتوں سے ادا کرتے ہیں۔ اس میں الگ الگ جذبات کے لیے مختلف اشارے اور حرکتیں مخصوص ہوتی ہیں۔ یہاں ''گزشتہ لکھنؤ'' سے اقتباس درج کیا جاتا ہے جس سے اندازہ ہوجائے گا کہ اودھ میں ہمیشہ سے باکمال رقاصوں کا اجتماع رہا ہے۔ شرر لکھتے ہیں:

> ''موسیقی کی طرح رقص کے فن نے بھی اودھ میں خاصا عروج پایا۔ کتھک ناچنے والا کوئی نہ کوئی باکمال ہمیشہ یہاں موجود رہا۔ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے عہد میں خوشی مہاراج کتھک کا بڑا استاد تھا۔ سعادت علی خان، غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کے عہد میں ہلال جی پرکاش جی اور دیالو جی مشہور ناچنے والے تھے۔ واجد علی شاہ کے دور میں پرکاش جی کے بیٹوں درگا پرشاد اور ٹھاکر پرشاد کے ناچ کی کافی شہرت تھی۔ درگا پرشاد کو ناچ میں واجد علی شاہ کا استاد بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد درگا پرشاد کے بیٹے کالکا اور بندادین نے رقص کے تمام فنون میں کمال دکھا کے اپنے کو ہر حیثیت سے استاد بے بدل ثابت کردیا۔ آج کل کے اکثر مشہور ناچنے والے ان ہی دونوں بھائیوں کے شاگرد ہیں اور ان کے گھرانے سے ہندوستان میں رقص کا ایک اسکول قائم ہے۔'' (82)

چونکہ اس دور میں کتھک بہت مشہور تھا۔ شاہی سرپرستی اور عوام پسندی کے باعث اسے کافی فروغ ملا۔ اس وجہ سے اور شرح اندر سبھا میں جو اصطلاحیں اس کے لیے استعمال ہوئی ہیں کسی حد تک اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے ناچ میں کتھک کی کوئی شکل رہی

ہوگی اور اگر کتھک کی شکل نہ بھی رہی ہو تو بھی اندر سبھا کا رقص اس لحاظ سے کتھک کے قریب آجاتا ہے کہ کتھک میں رقص کے وسیلے سے کہانی کہنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اندر سبھا کے قصے کو بھی رقص کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ شرح اندر سبھا سے معلوم ہوتا ہے کہ جو بھی پری آتی تھی وہ رقص کرتی ہوئی آتی تھی اور تمام گانے رقص کے ساتھ پیش کرتی تھی۔ اس میں رقص صرف تفریح کا ذریعہ نہیں بلکہ قصے کا ایک جز بھی ہے۔ کہانی میں جتنے اہم موڑ آتے ہیں وہ سب کے سب رقص کے ہی ذریعہ آتے ہیں۔ قصے کی بنیاد یعنی اندر کی سبھا ہی رقص و سرود کے لیے قائم کی گئی ہے پھر سبز پری راجہ اندر کے اکھاڑے میں ناچنے اور گانے ہی کو آرہی تھی کہ راستے میں گلفام کو دیکھ کر عاشق ہوئی۔ یہ ناچ اور گانا ہی تھا جس کی بنا پر راجہ اندر کی محفل میں سبز پری کی پوچھ تھی بلکہ اسی کی وجہ سے وہاں مقبول تھی کیونکہ راجہ اندر سے ان پریوں کا کوئی جنسی تعلق نہیں ثابت ہوتا کیونکہ اکثر پریاں کہتی ہیں کہ وہ تن من سے راجہ اندر کی پرستش کرتی ہیں اور راجہ اندر کی محفل میں صرف ناچنا گانا ان کا کام ہے۔

جب سبز پری کے لاکھ سمجھانے پر بھی گلفام اندر کی محفل میں جانے کا خیال ترک نہیں کرتا تو وہاں بھی سبز پری ناچ کا ہی سہارا لے کر اندر کی محفل میں اسے لے جانے کی ہمت کر لیتی ہے اور کہتی ہے:

پیچھے پیچھے مرے تم ناچ میں رہنا صاحب — مجھ سے واں جا کے کوئی بات نہ کرنا صاحب
تم کو لے جا کے درختوں میں چھپا دوں گی میں — گا کے اور ناچ کے بت سب کو بنا دوں گی میں

وہ یہ کرنے میں کامیاب بھی ہو جاتی ہے یعنی جب دوبارہ سبز پری گلفام کو ساتھ لے کر اندر کی محفل میں آتی ہے تو ناچ اور گانے کی آڑ لے کر گلفام کو پیڑوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعد میں لال دیو اسے دیکھ لیتا ہے۔ یہاں بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصے میں کلائمکس (CLIMEX) بھی رقص سے ہی پیدا ہوتا ہے کیونکہ سبز پری ناچ اور گانے کے فن سے مبہوت کر دینے کے بھروسے پر ہی گلفام کو اندر کی محفل میں لے گئی تھی لیکن وہاں وہ پکڑ لیا گیا۔

قصے میں الجھنیں بھی رقص کے ہی ذریعہ دور ہوتی ہیں کیونکہ جب گلفام کو قید کر دیا

جا تا ہے اور سبز پری کے بال و پر نوچ کر اسے سبھا سے نکال دیتے ہیں تو جوگن کے بھیس میں اندر کی محفل میں سبز پری کی رسائی ناچ اور گانے کے ہی ذریعہ ہوتی ہے۔

اور پھر وہ ناچ گانے کے کمال فن کے ذریعہ ہی گلفام کو قید سے چھڑانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ راجہ سبز پری کے ناچ گانے سے ہی خوش ہو کر اسے منہ مانگا انعام دینے پر رضامند ہوا اور سبز پری نے انعام میں گلفام کو مانگا۔

اس سے ثابت ہو جاتا ہے کہ اس ڈرامے میں رقص محض زیبائش یا تفریح کے لیے استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ قصے کی بنیادی تعمیر میں اس کا اہم رول ہے۔ یہ ڈرامے میں تفریح کے لیے الگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس کا جز ہے۔

# اندر سبھا بحیثیت غنائیہ

امانت کے دوست اور شاگرد عبادت نے اندر سبھا اس غرض سے تصنیف کرنے کو کہا تھا کہ ''دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے'' (83) امانت نے ''موافق ان کی فرمائش کے'' (84) اس کی تصنیف کی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف کا بنیادی مقصد تفریح اور دلچسپی کا سامان مہیا کرنا تھا۔

اس زمانے میں آج کل کی طرح گوناگوں وسائل تفریح میسر نہ تھے۔ ناچ گانے اور موسیقی کو تفریح کا سب سے بڑا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ امانت کے عہد میں نظم تخلیقی افکار کے اظہار کا سب سے زیادہ مروج ذریعہ موسیقی زندگی کا جز اور شعر و شاعری اس عہد کی طبیعت ثانیہ بن چکی تھی بقول شرر ''واجد علی شاہ کے عہد میں لکھنؤ میں موسیقی کو اس قدر عروج ملا کہ لے داری یہاں کے بچے بچے کے رگ و پے میں سرایت کر گئی۔'' (85)

ہر شاعر و فن کار اپنے معاشرے اور عہد کے رجحانات اور معتقدات سے شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر ضرور ہوتا ہے اور اس کے تخلیقی کارناموں میں یہ اثر پذیری ہی اس کے حساس ہونے کا ثبوت اور اس کے بیان کی صداقت کی دلیل ہے لہٰذا امانت بھی اپنے عہد اور ماحول کے رجحانات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور ان کی اندر سبھا میں بھی قدم قدم پر گھنگھروؤں کی جھنکار اور نغموں کی گونج در آئی۔

اندر سبھا کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف شروع سے ہی ناظرین کے دل میں یہ بات بٹھا دینا چاہتا ہے کہ یہ ڈرامے سے زیادہ ناچ اور گانے کی ایک ایسی

نرالی محفل ہے جس میں تفریح کا واحد ذریعہ ناچ اور موسیقی کو بنایا گیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ بار بار مختلف کرداروں کی زبانی ناچ اور گانے کی اہمیت کو جتاتا رہتا ہے، لہٰذا شروع میں ہی یہ اشعار ملتے ہیں:

غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا　　بہار فتنہ محشر کی آمد آمد ہے

پکھراج پری کہتی ہیں:

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا　　آفاق پہ پکھراج پری نام ہے میرا

نیلم پری کی آمد پر یہ شعر ملتے ہیں:

غضب کا گانا ہے اور اس کا چمکنا　　کبھی زہرہ کبھی وہ مشتری ہے

زہرہ مرے خیال میں دھنتی ہے سر سدا　　مرتے ہیں تان سین ترانے کی تان پر

سبزی پر کہتی ہے:

سماں بندھے گا آج میں جی کھول کے گاؤں　　کہیں گے سب استاد نے کیا کیا چیز بنائی

جوگن کی پہلی غزل میں یہ اشعار ملتے ہیں:

سر کو دھنتے ہیں صدا اس کے چرند اور پرند　　بھیروین کا عجب انداز ہے ہر تان کے بیچ

کالا دیو راجہ اندر سے جوگن کے بارے میں کہتا ہے:

وہ ہے ناچتی گاتی اس آن سے　　کہ جن صدقے ہوتے ہیں سو جان سے

کالا دیو جوگن کو راجہ اندر کے سامنے لاتا ہے اور کہتا ہے:

عجب خوش گلو ہے یہ زہرہ جبیں　　اڑاتی ہے جنگلے میں کیا بھیرویں
ہر ایک تان پر لوٹ جاتا ہے جی　　سنا ہوگا گانا نہ ایسا کہیں

راجہ جوگن کا حال دریافت کرنے کے بعد گانے کی فرمائش ان الفاظ میں کرتا ہے:

سنا اپنا گانا مجھے بھی ذرا　　سنا بھیرویں چھیڑ یا جوگیا

شرح میں بھی امانت موسیقی اور گانے کا جا بجا ذکر کرتے ہیں۔ یہاں شرح کے وہ اقتباس پیش کیے جاتے ہیں جن سے آلات موسیقی کے ناموں کے ساتھ ساتھ موسیقی کے فنکارانہ استعمال کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

شروع میں ہی لکھتے ہیں:

''سازندے محفل میں آکر کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں... راجہ اندر پردے کے پیچھے آکے ٹھہر ٹھہر کے گھنگرو بجاتا ہے۔ سارنگی چکارے سے ملائی جاتی ہے۔'' ناچ کا انداز دکھاتا ہے۔ گھنگرو تال پر بجاتا ہے۔''

لال پری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''گت ناچ کے سازوں سے مل کے گل کی طرح کھل کے...''

سبز پری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آسمان پر ساز کی آواز ہے... گھنگرو کی جھنکار دلوں کو مل جاتی ہے یہاں تک کہ زاہدوں کے منہ سے بھی سم پرآ کی آواز نکل جاتی ہے۔''

جوگن کی آمد کا سماں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سازوں کی بھینی بھینی آواز، بھیرویں کا شہانا انداز، تالی کی بھڑ تال، سروں کا خیال، طبلے کی گمک، جوڑی کی کھڑک، ہر لہرا انوکھا، ہر گت نرالی، چکاروں کی آواز، شیروں کے نشے، ہرن کرنے والی۔''

غرض یہ کہ اندرسبھا کی تخلیق میں شروع سے آخر تک امانت کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلتی کہ وہ ایک نئے انداز کی محفل رقص وسرود تخلیق کر رہے ہیں۔

اندرسبھا کی ترتیب اور تکمیل میں پہلی جگہ نغمہ وموسیقی کو دی گئی ہے۔ یہ اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اندرسبھا کی کل جمع پونجی مختلف نسخوں میں تھوڑے سے فرق کے ساتھ قریب قریب پانچ سو ساٹھ شعر ہیں۔ ان میں سے دو سو پانچ شعروں میں قصہ بیان ہوا ہے۔ باقی تین سو پچپن شعروں میں گانا ہی گانا ہے۔

لیکن امانت کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے ان گانوں میں تنوع پیدا کیا ہے تاکہ ہر طبقے کے سننے والے کو یکساں لطف آئے اور ایک ہی چیز سنتے سنتے ناظرین کو اکتاہٹ بھی نہ ہو۔

لہٰذا اندر سبھا کے گانوں میں بتیس غزلیں ہیں جن میں انیس وہ غزلیں ہیں جو پریاں اندر کی سبھا میں گاتی ہیں۔ باقی تیرہ غزل نما نظمیں ہیں جو راجہ اندر چاروں پریوں اور جوگن کی آمد کی شکل میں گائی جاتی ہیں پھر چاروں پریوں کی حسب حال شعر خوانی بھی غزل نما نظموں میں ہی ہے۔ جوگن گلفام کو حاصل کرنے کے لیے اپنا عرض مدعا بھی اسی صنف میں پیش کرتی ہے۔ گلفام کی رہائی کے بعد گلفام اور سبز پری کے مکالموں کو اکٹھا کرنے سے بھی ایسی ہی ایک غزل بن جاتی ہے۔ اس طرح یہ غزل نما نظمیں کل تیرہ ہو جاتی ہیں۔

اس کے علاوہ پندرہ گیت، پانچ چھند اور دو چوبولے ہیں، کچھ مکالمے بھی ہیں۔

ان گیتوں میں آٹھ ٹھمریاں، چار ہولیاں، ایک ساون، ایک بھاگ کی چیز مکالمے کی شکل میں ہیں۔ دونوں چوبولے مثنوی کی شکل میں ہندی دوہوں کی بحر میں ہیں۔ چھند ہندی اوزان میں تین تین شعروں کی نظمیں ہیں، جن کے ابتدائی دو مصرعوں کا قافیہ ایک اور چار مصرعوں کا قافیہ مختلف ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کے آخری ٹکڑے کی تیسرے مصرعے کی ابتدا میں تکرار کی جاتی ہے۔

اندر سبھا یا شرح سے دھنوں یا راگوں کے بارے میں صحیح اندازہ نہیں ہو پاتا۔ شرح میں ایک آدھ گانوں کے ساتھ بھیرویں یا پرچ کا نام آ گیا ہے البتہ اندر سبھا میں امانت نے کچھ گانوں کی سرخیوں کے ساتھ راگوں کے نام لکھ دیے ہیں۔ ذیل میں وہ سرخیاں بالترتیب درج کی جاتی ہیں:

(1) ''بسنت زبانی پکھراج پری کی بیچ دھن بہار کے فصل بہار ہیں''

(2) ''ٹھمری زبانی نیلم پری کی بیچ دھن کھماچ کے''

(3) ''ٹھمری زبانی لال پری کی بیچ دھن دیس کے''

(4) ''ہولی زبانی لال پری کی بیچ دھن کافی کے ہولی کی فصل میں''

(5) ''غزل زبانی لال پری کی بیچ دھن دیس کے''

(6) ''گانا شہزادے کا بھاگ کی چیز حالت اضطرار میں''

(7) "ٹھمری زبانی سبز پری کے بیچ دھن پرچ کے"

(8) "ٹھمری زبانی سبز پری کے بیچ دھن پرچ کے"

(9) "غزل زبانی سبز پری کے بیچ دھن دیس کے"

(10) "ٹھمری گانا جوگن کا پرستان میں بیچ دھن بھیرویں کے"

(11) "ٹھمری دوسری زبانی جوگن کی بیچ دھن بھیرویں کے"

(12) "غزل دوسری زبانی جوگن کی عالم بیقراری میں بیچ دھن بھیرویں کے"

(13) "ٹھمری گانا جوگن کا سامنے راجہ اندر کے بیچ دھن بھیرویں کے"

(14) "ہولی گانا جوگن کا سامنے راجہ اندر کے بیچ دھن سندھ بھیرویں کے"

(15) "پھر غزل گانا جوگن کا بیچ دھن بیچ بھیرویں کے"

اندر سبھا کے 47 گانوں (پانچ چھند اور دو چوبولے کو چھوڑ کر) میں سے صرف پندرہ کے ساتھ دھنوں یا راگوں کے نام دیے گئے ہیں۔ ان پندرہ گانوں میں بھی صرف آٹھ دھنوں یعنی بہار، کہماچ، دیس، سندھ کافی، بہاگ، پرچ، بھیرویں اور سندھ بھیرویں کی تکرار ہے۔

امانت نے ان راگوں یا دھنوں کے تعین میں مضامین اور جذباتی فضا کے ساتھ ساتھ وقت کا بھی خیال رکھا ہے۔ اندر سبھا کا کھیل رات کو کھیلا جاتا تھا لہٰذا ان سرخیوں میں آپ دیکھیں گے کہ ابتدائی غزلوں اور گیتوں کے لیے بہار، کہماچ اور دیس کی دھنیں ملیں گی۔ یہ عام طور سے رات کے شروع حصے میں گائی جانے والی دھنیں ہیں۔ درمیانی حصے میں پرچ کی دھن ہے۔ یہ رات کے درمیان حصے میں گائی جانے والی دھن ہے پھر اندر سبھا کے آخری حصے میں جو رات کا بھی آخری حصہ ہوتا تھا، بھیرویں کی دھنیں ملیں گی۔ بھیرویں ایسا راگ ہے جو عموماً بھور میں ہی گایا جاتا ہے۔ اسی طرح اس میں موسم سے بھی بعض گانوں کی مطابقت پائی جاتی ہے۔ اندر سبھا کی سرخیوں میں ہے (جیسا کہ اوپر لکھا گیا)

"بسنت زبانی پکھراج پری کی بیچ دھن بہار کے فصل بہار میں" یا یہ

کہ ''ہولی زبانی لال پری کی بیچ دھن سندھ کافی کے ہولی کی فصل میں۔

شرح میں یوں لکھتے ہیں: ''ہولی کی فصل میں ہولی نہیں تو غزل گا کے''۔

اس طرح امانت نے وقت اور موسم سے گانوں اور دھنوں کی مطابقت پیدا کر کے موسیقی میں اپنی سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔

اندر سبھا کے گانوں کی ادبی اہمیت کے علاوہ ایک اہمیت اس نقطۂ نظر سے بھی ہے کہ وہ کرداروں کے جذبات واحساسات کو نمایاں کرتے ہیں۔ امانت نے گانوں میں اسی مناسب سے دھنوں کا بھی تعین کیا ہے جن سے موقع محل، گانوں اور کرداروں کی داخلی کیفیات وجذبات میں ایک خوشگوار ہم آہنگی پیدا ہوگئی ہے اور اس سے ایک خاص جذباتی فضا پیدا ہوتی ہے جو تاثر کو گہرا کر دیتی ہے۔ جوگن کے گانے اس کی اچھی مثال ہیں۔

جوگن دو ٹھمریاں گاتی ہیں:

(1) ''میں تو شہزادے کو ڈھونڈھن چلیاں''

(2) ''کا رے کروں کت ہیرن جاؤں''

ان دو ٹھمریوں میں دھن، بحر، وزن اور اس کی مجموعی لے کے ساتھ ساتھ اس کا مضمون بھی ایسا ہے جو جوگن کے غم اور درد کی پوری پوری ترجمانی کرتا ہے۔

ان دو ٹھمریوں کے بعد جوگن یہ دو غزلیں گاتی ہے:

مرتا ہوں ترے ہجر میں اے یار خبر لے — اب جان سے جاتا ہے یہ بیمار خبر لے

روح بدن میں ہے تپاں جی کو ہے کل سے بےکلی — جلد خبر لو ہمدمو جان فراق میں جلی

یہ دونوں غزلیں بھی اپنے مضمون اور بحر کے اعتبار سے جوگن کی اندرونی کیفیات کی تصویر کشی کرتی ہیں۔

اس کے بعد جوگن راجہ کے حضور میں ایک ٹھمری اور ایک ہولی گاتی ہے۔

ٹھمری: کہاں گئیو گوئیاں شہزادہ جاتی پیارا

دل تڑپے رے ہمارا

ہولی: جر جائے گوئیاں ایسی ہوری

بن سیاں دینہ سلگت موری

ان میں بھی پرسوز جذباتی کیفیتیں ہیں جو جوگن کے جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔
اس کے بعد جوگن ایک غزل گاتی ہے:

دل کو چین ایک دم چرخ کہن ملتا نہیں    وہ مرا گلفام وہ گل پیرہن ملتا نہیں

یہ بھی جوگن کے حالات سے مناسبت رکھتی ہے۔ اس طرح ان گانوں کی غنائی کیفیت اور مضامین کی جذباتی ہم آہنگی نے ایک ایسی جذباتی فضا اور خاطر خواہ تاثر پیدا کر دیا ہے جو کسی اور حالت میں ممکن نہیں تھا۔

اندرسبھا کے گیتوں میں بے تکلفی اور سادگی کی بنیاد پر نرمی اور مٹھاس پیدا ہوگئی ہے۔ ان میں جذبات کی حقیقی آنچ اور خلوص کی صداقت کا گہرا رچاؤ پایا جاتا ہے۔ یہ گیت خواہ ٹھمری ہو، خواہ ہولی، بسنت یا ساون، ان میں اظہار محبت عورت کی زبانی ہوا ہے لہٰذا یہ جذبات کی لطافت، نرمی اور نزاکت کا نمونہ ہو گئے ہیں۔ ان گیتوں میں ہندی کی سادہ تشبیہیں بھی استعمال ہوئی ہیں اور بھاشا ہندی کے ایسے الفاظ بھی جو اپنے اندر موسیقیت، غنائیت اور سادگی رکھتے ہیں۔ ان گیتوں میں آسان ہندی الفاظ کے ساتھ سلیس اردو الفاظ شامل کر کے لطف و اثر میں مزید اضافہ کیا گیا ہے۔

ان گیتوں میں ہندی شاعری کی شیرینی گھلاوٹ اور نغمگی کے خاص انداز کے ساتھ ساتھ مختلف کرداروں کی دلی کیفیات و احساسات کی موزوں عکاسی پائی جاتی ہے۔

امانت کے دور میں واجد علی شاہ کے دربار اور عوام میں ہندی شاعری کی یہ روایات اور موسیقی کی یہ اصناف اور دھنیں کافی مروج تھیں۔ اس بات کے ثبوت کے لیے شرر کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

> ''نفیس طبیعت رکھنے والے گویوں نے بھی راگ راگنیوں کی مشکلات کو ترک کر کے چھوٹی چھوٹی سادی، دلکش اور عام فہم چیزوں پر موسیقی کو قائم کیا۔ عوام میں غزل ٹھمری کا چرچا ہو گیا... کہماچ، جھنجھوٹی، بھیرویں، سندرا تلک، کامور، پیلو وغیرہ چھوٹی چھوٹی مزے دار راگنیاں

اہل مذاق کے تفنن کے لیے منتخب کی گئیں اور یہی چیزیں بادشاہ کو بالطبع مرغوب تھیں۔ یہ راگنیاں لکھنؤ کی قدر داں سوسائٹی کے مذاق میں یہاں تک سرایت کر گئیں کہ آج سارے ہندوستان میں لکھنؤ کے سفیدے خربوزوں کی طرح لکھنؤ کی بھیرویں بھی مشہور ہو گئی۔''(86)

اندر سبھا کی موسیقی کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''گیتوں میں بھی خاصا تنوع ہے اور ہر گیت کردار کے حسب حال ہوتے ہوئے اپنی طرز میں پر کیف نغمگی کا آئینہ دار ہے۔ کہا جاتا ہے کہ امانت نے ان گیتوں کی طرز میں بھی خود تجویز کی تھیں اور اس عہد کے ماہر موسیقاروں نے ان کی صلاح و مشورے سے تمام طرزوں میں دل آویز کیفیت پیدا کی۔''(87)

گو کہ عشرت رحمانی کی یہ بات شہادت کی محتاج ہے لیکن امانت نے شرح میں موسیقی کے لیے جو فنی اصطلاحیں اور تراکیب استعمال کی ہیں جو اوپر درج کی جا چکی ہیں، ان سے عشرت رحمانی کی اس بات کو تقویت پہنچتی ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ امانت علم موسیقی سے تھوڑی بہت واقفیت ضرور رکھتے تھے۔

امانت نے اندر سبھا کی غزلوں اور غزل نما نظموں میں غنائیت کو خاص طور پر مدنظر رکھا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ مترنم بحروں کا انتخاب کرتے ہیں جو سننے میں بھلی معلوم ہوتی ہیں۔ اس میں انھوں نے ایسی ردیفوں اور قافیوں کا خاص اہتمام کیا ہے جن میں پائل کی جھنکار سے ہم آہنگی کی صلاحیت موجود ہو بلکہ خود ان کے صوتی آہنگ میں بھی یہ جھنکار ملتی ہے لیکن ان غزلوں میں جذبات کی حقیقی آنچ، خلوص کی صداقت، داخلی کیفیات، بے تکلفی اور سادگی کی جگہ تصنع، خارجیت، مبالغہ آرائی اور قافیہ پیمائی کی بھرمار ہے۔ ان میں ایسی معاملہ بندی ہے جن میں بوس و کنار اور وصل اہم ہے اور اس کی خارجیت، رخ روشن، سبزہ خط، کنگھی، چوٹی، دوپٹہ، انگیا، مسی اور افشاں کے ذکر سے مملو ہے۔ ان غزلوں میں داخلیت، سادگی بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ حقیقی شاعری کی نمایاں کمی محسوس ہوتی ہے۔

اندر سبھا کے گانوں کے بارے میں مسیح الزماں لکھتے ہیں:

''موضوعات کے اعتبار سے ان میں جس محبت یا عورت اور مرد کے درمیان جن ربط و تعلق کا ذکر ہے وہ سطحی اور کاروباری ہے۔ ان تعلقات میں کوئی گہرا لگاؤ یا ایک دوسرے کے لیے کسی قربانی کا جذبہ نہیں، نہ اس محبت کا پتہ ہے جس میں روح کی بلندی اور شخصیت کی رفعت کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں سبزہ خط کا بھی ذکر ہے۔ دوپٹے اور محرم کا بھی، بوسہ و وصل کا بھی بیان ہے اور مسی وافشاں کا بھی اور یہ سب تذکرے سوقیانہ انداز میں ہیں۔ ان میں جس محبوب کا تصور ابھرتا ہے وہ بازاری ہے اس لیے محبت کے بیان میں جذبات نگاری نہیں۔'' (88)

مسیح الزماں کا یہ کہنا درست ہے لیکن اس زمانہ میں لکھنؤ کے تمام شاعروں کا یہی اسلوب تھا۔ اس وقت لکھنؤ میں یہ تمام چیزیں عیب نہیں سمجھی جاتی تھیں۔ وہاں شاعری کا نقطۂ نظر ہی بدل گیا تھا۔ ان کی یہ کبھی خواہش ہی نہیں رہی کہ وہ میر کی طرح اپنے دل کی بات دوسرے کے دلوں میں بٹھائیں۔ لکھنؤ والوں کا تو یہ خیال تھا کہ وہی شخص بڑا اور قابل ہے جو زیادہ شاندار اور مشکل الفاظ استعمال کرنے کی اور فنکارانہ بازی گری کی اہلیت رکھتا ہو۔ ان کے یہاں مبالغہ، تصنع، خارجیت، رعایت لفظی اور قافیہ پیمائی کو فن کا کمال تصور کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے جب کسی کا یہ نقطۂ نظر ہو تو اس کی شاعری کو اسی معیار پر پرکھنا چاہیے اور جب امانت کی شاعری کو اس معیار پر پرکھتے ہیں تو وہ مکمل اور اپنے درجۂ کمال کو پہنچی نظر آتی ہے۔ امانت بلکہ دبستان لکھنؤ کے ساتھ یہ بڑا ظلم ہوگا اگر ہم اسے حقیقی اور داخلی شاعری کے پیمانے پر پرکھیں۔

امانت کو موجد رعایت لفظی بھی کہا جاتا ہے۔ رعایت لفظی سے مراد ہے ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ لانا۔ ایسے دو لفظوں میں کبھی معنوی مناسبت ہوتی ہے، کبھی تضاد، کبھی مناسبت یا تضاد کا دھوکا۔ کبھی ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جن میں کبھی ایک

مراد ہوتا ہے، کبھی دونوں۔

اندر سبھا کی غزلوں میں بھی بہت سے شعر موجود ہیں جن کی بنیاد رعایت لفظی پر ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''امانت کے یہاں مراۃ النظیر، تضاد، ایہام تناسب، ایہام تضاد، ایہام، اوج کی صنعتیں رعایت لفظی کے دائرے میں آجاتی ہیں۔'' (89)

رعایت لفظی بذات خود کوئی بری چیز نہیں۔ اس کا برمحل اور معتدل استعمال کلام میں حسن پیدا کر دیتا ہے لیکن زیادتی ہر چیز کی بری ہوتی ہے۔ امانت اس کا استعمال زیادتی کی حد تک کرتے ہیں لیکن ان کا یہ کمال ہے کہ زیادتی کے باوجود اس سے کوئی خرابی نہیں پیدا ہوتی اور شعر کا حسن برقرار رہتا ہے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اندر سبھا کی غزلیں اور غزل نما نظمیں ایک مشاق شاعر کا نتیجہ فکر ہیں۔ ان کے اشعار میں چستی، مضبوطی اور قدرت کلام ہے۔ ان کی بندشیں مضبوط اور الفاظ کا انتخاب مناسب ہے۔ مصرعوں میں جھول یا حشو نہیں۔ ان میں سبک اور خوبصورت تشبیہوں کا استعمال ہوا ہے۔ روزمرہ اور محاورے کو مشاقی سے نظم کیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان غزلوں میں صوتی آہنگ ہے۔ امانت نے شعوری طور پر ایسی زمینیں منتخب کی ہیں جو گانے میں اچھی اور سننے میں بھلی لگیں۔ ردیف اور قافیہ کے مترنم الفاظ کے ساتھ انھوں نے ایسی مناسب ترکیبیں استعمال کی ہیں جن سے ان کا صوتی حسن دوبالا ہو جاتا ہے اور پیچیدگی بھی پیدا نہیں ہونے دیتے۔ مشکل اور ثقیل الفاظ کے استعمال سے گریز کرتے ہیں۔ ان کے بارے میں مسیح الزماں لکھتے ہیں:

''ان غزلوں میں اگرچہ تصنع کی فضا ہے لیکن جا بجا ایسے بے تکلف اور صاف الفاظ نظر آتے ہیں جن میں تشبیہوں یا استعاروں سے تازگی پیدا کی گئی ہے۔

ترکیبوں کی چستی اور انداز بیان کی پختگی کے اعتبار سے اندر سبھا پہلا ڈرامہ ہونے کے باوجود ایسے مرتبے پر ہے جہاں انیسویں صدی کا شاید ہی

کوئی ڈرامہ پہنچا ہو۔"(90)

اندر سبھا میں سب سے پہلے راجہ اندر کی آمد کورس کی شکل میں گائی جاتی ہے۔ کورس سے ڈرامے کی ابتدا ہونا ہندوستان، یونان اور دیگر مغربی ملکوں کی روایت رہی ہے پھر یہ کہ قدیم ہندوستانی اسٹیج پر سوتر دھار ناظرین سے کرداروں کا تعارف کراتا تھا۔ اندر سبھا کی آمدوں میں بھی ہر کردار کا تعارف پیش کیا جاتا تھا جو ہر کردار کے اسٹیج پر داخلے سے پہلے کورس کی شکل میں گائی جاتی تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> "ہندوستان، یونان اور دوسرے مغربی ملکوں میں کھیل کی ابتدا کورس یعنی کئی آدمیوں کے مل کر گانے سے ہوتی تھی۔ اندر سبھا میں بھی سب سے پہلے سب سازندے مل کر راجا اندر کی آمد گاتے ہیں۔ سنسکرت ڈرامے میں سوتر دھار یعنی اسٹیج کا مہتمم کردار کا مجمع سے تعارف کراتا تھا اندر سبھا میں اسی مقصد سے آمد گائی جاتی ہے۔"(91)

اس میں آمد کے بعد ہر کردار اپنے حسب حال شعر خوانی بھی کرتا ہے لیکن یہاں ایک بات قابل غور ہے کہ آمد جوگن کی بھی گائی جاتی ہے لیکن وہ آمد کے بعد اپنے حسب حال شعر خوانی نہیں کرتی چونکہ اسے اپنی پردہ داری مقصود ہے اس لیے وہ ایسا نہیں کرتی یہ بھی امانت کی باریک بینی کی ایک مثال ہے۔

اندر سبھا میں جب سبز پری گلفام کو حاصل کر لیتی ہے تو آخر میں سب پریاں مل کر مبارکباد گاتی ہیں جس میں مبارکباد کے ساتھ ساتھ دعا بھی شامل ہوتی ہے۔ یہ بھی سنسکرت ڈرامے کی پرانی روایت ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں ڈرامے کے اختتام پر کئی نمایاں کردار مل کر مناجات یا دعا، پراتھنا اور آشیرواد دیتے ہیں۔ سنسکرت میں ڈرامے کے اس حصے کو "بھرت واکیہ" کہتے ہیں۔

اندر سبھا میں ایک اور بات قابل توجہ ہے کہ اس کی پریاں کئی گانے گاتی ہیں لیکن ایک کے بعد دوسرا گانا شروع کرنے کے لیے نہ تو کوئی سلسلہ ملایا جاتا ہے اور نہ ہی قصے سے اس کا ربط پیدا کیا جاتا ہے۔ ایسا شاید اس لیے ہے کہ ان دنوں مجروں کا بہت رواج تھا بقول شرر:

''جب نوابین و حکام اودھ سفر میں بھی جاتے تو رنڈیاں ان کے ساتھ ہوتیں اور نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی روانہ ہوتے۔'' (92)

لہٰذا ان ہی مجروں کا یہ اثر ہے کیونکہ مجروں میں بھی ایسا ہی ہوتا تھا۔ مسیح الزماں اس سلسلے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس میں اس وقت کی مشہور مثنوی کی بھی جھلک ہے جو مخصوص نشستوں میں پڑھی جاتی تھیں۔ ان مجروں کا بھی جلوہ ہے جن کا رواج عام تھا اور ان ہی کے اثر سے ایک پری جب ایک سلسلے سے متعدد گانے گاتی ہے تو ایک کے بعد دوسرا گانا شروع کرنے کے لیے امانت کو کوئی سلسلہ ملانے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی یا قصہ سے اس کا ربط پیدا کرنے کا خیال نہیں آتا اس لیے کہ اس عہد کا تماشائی مجروں میں اسی طرح گانا سننے کا عادی تھا۔'' (93)

# حواشی

1۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا عوامی اسٹیج صفحہ نمبر 79 پر لکھتے ہیں ''ہندوستان کی سب سے قدیم اور مقدس کتاب رگ وید میں اندر کے حالات بہت کثرت سے بیان کیے گئے ہیں۔ اور رگ وید کا سن تصنیف رادھا کُمد مکر جی ڈھائی ہزار سال ق۔م۔ مقرر کرتے ہیں۔

2۔ ..........................................

3۔ نور الٰہی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور 1924ء، ص255

4۔ امتیاز علی تاج، کارواں لاہور، 1934ء

5۔ مکتوب کرنل سلیمن بنام میجر برڈ مورخہ 12 دسمبر 1849ء، ''سفرنامہ اودھ بہ زبان انگریزی'' بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج''، 1968ء، لکھنؤ، ص47

6۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب نگر دین دیال روڈ لکھنؤ، 1968، ص114

7۔ امتیاز علی تاج، آرام کے ڈرامے، مقدمہ، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1969ء، ص58

8۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص47

9۔ ایضاً، ص50-49

10۔ ایضاً، ص176

10۔ ایضاً، ص187

11۔ ایضاً، ص187

12۔ ایضاً، ص179

13۔ ناٹک ساگر، ص355

14۔ رام بابو سکسینہ، ترجمہ عسکری تاریخ ادب اردو، لکھنؤ، 1952ء، ص146

15۔ سید بادشاہ حسین، اردو میں ڈرامہ نگاری، دہلی 1973ء

16۔ عشرت رحمانی، اردو ڈرامہ تاریخ و تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1975ء، ص169

17۔ امانت لکھنوی، شرح اندر سبھا۔ مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، 1968ء، ص52

18۔ ایضاً، 1968ء، ص180

19۔ ایضاً، ص57

20۔ محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1971ء، ص326

21۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص79-83

22. S. Saren Sen An Index to the Names in the Maha Bharat, London, 1904, P-72

23۔ اردو ترجمہ، درگا پرشاد مہر سندیلوی، سبھا پرب، مہابھارت، سندیلہ، ص233

24. S. Saren Sen An Index to the Names in the Maha Bharat, Lundon, 1904, P-74

25۔ اندر کے یہ حالات اندر سبھا امانت سے اخذ کیے گئے ہیں۔

26۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص81-82

27۔ ایضاً، ص82

28۔ ناٹک ساگر، ص373

29۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص78-79

30۔ نہال چند لاہوری، مذہب عشق، مجلس ترقی ادب لاہور، 1960ء، ص110

31۔ بیتال پچیسی، رام کمار پریس لکھنؤ، 1952ء، ص74

32-35۔ میر شیر علی افسوس، آرائش محفل، لکھنؤ، 1286ھ، ص124-131، 251، 29-31

36۔ مذہب عشق، ص111

37۔ ایضاً، ص46

38۔ ایضاً، ص48

39۔ اس بات کی مثال کے لیے شکسپیئر کے چند ڈراموں کو پیش کیا جاتا ہے۔ شکسپیئر کے ڈرامے "ہیملیٹ کا پلاٹ" Kyo کے ایک قدیم میلوڈرامہ سے ماخوذ ہے۔

اوتھیلو کے بارے میں ڈاکٹر ایس۔ جی۔ بنرجی اوتھیلو کے نوٹ میں لکھتے ہیں:

(1) The Story of Othallo appears to have been taken from the hechtommithi (Hundred Fables) of Giraldicinthio. An Italion Novelist, P-69

مرچنٹ آف وینس کے بارے میں پروفیسر او پی سکسینہ اس کے ٹیکسٹ نوٹس میں لکھتے ہیں:

(2) Shakespears with the Exception of the Tempest did not invent plots .......... The merchant of vanice is no exception it's plot is a combination of three seprate episodes.

1. The Story of Pound of Flesh

2. The Story of the Caskets
3. The Story of the Ring.

40۔ ارسطو، بوطیقا، ترجمہ، عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی ہند، دہلی، 1977ء، ص60
41۔ ایضاً، ص63
42۔ صفدر آہ، ہندوستانی ڈرامہ، نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی، 1962ء، ص60
43۔ محمد اسلم قریشی، ڈرامہ نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1963ء، ص187
44۔ ایضاً، ص188
45۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص59
46۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص68
47۔ سید وقار عظیم، آغا حشر اوران کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1978ء، ص53
48۔ ہندوستانی ڈرامہ، ص231
49۔ ایضاً، ص238
50۔ ڈرامہ نگاری کا فن، ص97-98
51۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص100
52۔ ایضاً، ص99
53۔ فن شاعری، ص18
54۔ فن ڈرامہ نگاری، ص95
55-56۔ اختر اورینوی، تحقیق وتنقید، ص168 ,111
57۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص101
58۔ ایضاً، ص102
59۔ ایضاً، ص103
60۔ ایضاً، ص104
61۔ ناٹک ساگر، ص374
62۔ ایضاً، ص373
63۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص130
64۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص261
65۔ ڈاکٹر مسیح الزماں، امانت کی اندرسبھا، مقدمہ، ص27-28
66۔ امانت شرح اندرسبھا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص181
67۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص122
68۔ ڈرامہ نگاری کا فن، ص25

69۔ فن شاعری، ص 61
70۔ شرح اندر سبھا مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 182
71۔ ایضاً، ص 181
72۔ ناصر لکھنوی، خوش معرکہ زیبا، لاہور، 1970ء، ص 248
73۔ امانت کی اندر سبھا، ص 30
74۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص 247
75۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 117
76۔ امانت کی اندر سبھا، ص 27-28
77۔ ناٹک ساگر، ص 355-362
78۔ ایضاً ص 350-360
79۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص 259-260
80۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 51
81۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1978ء ص 82
82۔ عبدالحلیم شرر۔ گزشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ دہلی، 1971ء ص 242-241
83-84۔ شرح اندر سبھا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، 1968ء ص 180
85۔ گزشتہ لکھنؤ، ص 237
86۔ ایضاً، ص 233
87۔ اردو ڈراما کا ارتقاء، ص 74
88۔ امانت کی اندر سبھا، مقدمہ، ص 26
89۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 35
90۔ امانت کی اندر سبھا، مقدمہ ص 35
91۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 120
92۔ گزشتہ لکھنؤ، ص 51
93۔ امانت کی اندر سبھا، مقدمہ، ص 26

•❖•

# تیسرا باب

## اندر سبھا کی روایت کا اثر بعد کے ڈراموں پر

- اندر سبھا کی روایت میں دوسری سبھائیں
- پارسی اسٹیج پر اندر سبھا کے اثرات

# اندرسبھا کی روایت میں دوسری سبھائیں

اندر سبھا ہمارے ڈرامائی فن کی بنیاد ہے۔ اس نے جو خاکہ پیش کیا، وہ مدت دراز تک اردو ڈرامے کے رگ و ریشہ میں پیوست رہا اور کہیں پس پردہ کہیں پیش پردہ اپنا جلوہ دکھاتا رہا۔

اندر سبھا وجود میں آنے کے بعد اس قدر مقبول ہوئی اور 1852ء میں پہلی بار منظر عام پر آئی تو اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ چھاپی گئی اور اس کے بعد بھی بلا مبالغہ سیکڑوں بار چھپتی رہی۔ ہندوستان بھر میں جہاں جہاں اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی اس میں شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں یہ چھاپی نہ گئی ہو لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیے کہ یہ صرف کتابی ہی صورت میں مقبول رہی۔ اس کی تحریر سے زیادہ اس کی اسٹیج پیش کش کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

اندر سبھا کی اسٹیج مقبولیت کے بارے میں عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

> ''میاں امانت نے ...اپنی اندر سبھا تصنیف کی۔ یہ اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والا وشیدا ہو گیا۔ یکا یک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں کا اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند دنوں کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے سوا اور بھی بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں ...اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی اور اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو بہت اچھے اصول پر خالص ہندوستانی ناٹک ایک خاص صورت پیدا

کر لیتا جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوئی ہوتی۔"(1)

یہی بات مسعود حسن رضوی ادیب اس طرح لکھتے ہیں:

"اندر سبھا کتاب جتنی مقبول ہوئی اس سے کہیں زیادہ اس کا کھیل مقبول ہوا۔ جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تھا تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں پھر دوسرے مقامات پر قائم ہوگئیں جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اجرت پر اندر سبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔"(2)

اندر سبھا کی مقبولیت کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہوگا کہ لفظ اندر سبھا بہت دنوں تک ناٹک اور ڈرامے کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا اور بقول ادیب اسم خاص سے اسم عام بن گیا۔

فریڈرچ روزن (FRIEDRICH ROSEN) نے اندر سبھا امانت کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا اور اس پر ایک مقدمہ بھی لکھا۔ یہ ترجمہ مع مقدمہ کے جرمنی کے مشہور شہر لائپسنگ (LEIPZING) سے 1892ء میں شائع ہوا۔ اس میں روزن نے مختلف شہروں میں چھپے ہوئے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے جس میں چار ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔ یہ ایڈیشن مختلف شہروں جیسے آگرہ، امرتسر، بمبئی، پٹنہ، دہلی، کانپور، کلکتہ، گورکھپور، لاہور، لکھنؤ، مدراس اور میرٹھ سے شائع ہوئے ہیں۔(3)

انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔(4)

علاوہ ازیں اندر سبھا کی مقبولیت کے زیر اثر بہت سے ڈرامے اندر سبھا کی طرز پر لکھے گئے۔ ان میں قصہ اندر سبھا کے موافق ہو یا مخالف، اندر کا کردار یا اس کی سبھا کا منظر ہو یا نہ ہو، ان میں سے اکثر کو اندر سبھا ہی کہا جاتا یا کم از کم سبھا کا لفظ تو ہر ایک میں جڑا ہوتا۔ البتہ ان سب کا اسلوب اور طرز اندر سبھا کا ہی ہوتا۔

روزن کا بیان ہے کہ اندر سبھا کے خاکے پر اتنے ہندوستانی ناٹک مرتب کیے گئے

ہیں کہ ان سے اچھا خاصہ کتب خانہ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ان میں بعض ڈرامے ایسے ہیں جن میں اشخاص کے نام بھی وہی ہیں (5)

اندر سبھا کے زیر اثر اس کی طرز پر جو سبھائیں لکھی گئیں ان میں سے چند مشہور سبھاؤں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

## مداری لال کی اندر سبھا

ان سبھاؤں میں مداری لال کی اندر سبھا کو اولیت حاصل رہی ہے بلکہ بعض لوگ تو اندر سبھا امانت پر بھی اس کی اولیت تسلیم کرتے ہیں۔ مداری لال اور امانت کی اندر سبھاؤں کے تقدم کا مسئلہ اکثر زیر بحث رہا ہے۔ یہاں بھی اس پر تھوڑی سی روشنی ڈالی جاتی ہے۔

اندر سبھا امانت کے سنہ تصنیف کی طرح واضح تاریخی شہادت اندر سبھا مداری لال کو دستیاب نہیں ہو سکی ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے تعین میں ابھی تک مختلف قرائن سے کام لیا جاتا رہا ہے۔

اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

"اسے مداری لال کی اندر سبھا کا نقش ثانی سمجھنا چاہیے۔ خود امانت رقص و موسیقی کے فن سے نابلد تھے۔ اگر ان کے سامنے مداری لال کی اندر سبھا کا نمونہ نہ ہوتا تو وہ اس قسم کی تخلیق کبھی نہیں کر سکتے تھے۔" (6)

صفدر آہ ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"امانت ایک متشرع خاندان کے فرد تھے۔ پھر ابتدائے شباب میں گونگے ہو گئے۔ بعدہ تمام عمر ہکلے رہے۔ ایک آپرا کے مصنف کا رقص و موسیقی سے وقوف بہت ضروری ہے اور امانت کے اس کے حاصل کرنے کا کوئی امکان نہیں تھا۔ اگر ان کے سامنے مداری لال کی اندر سبھا کا نمونہ نہ ہوتا تو وہ اپنی اندر سبھا کبھی تخلیق نہ کر سکتے تھے۔" (7)

صفدر آہ کی یہ تمام باتیں ثبوت کی محتاج ہیں۔ امانت کا متشرع خاندان سے ہونا یا ہکلا ہونا عملی طور پر نہیں تو علمی طور پر موسیقی کی واقفیت حاصل کر لینے میں کیوں کر مانع ہو سکتا تھا۔

امانت نے اندر سبھا کے عنوانات اور شرح اندر سبھا میں راگ راگنیوں کی طرف لطیف اشارے کر کے اور موسیقی کی اصطلاحات کا برجستہ ومناسب استعمال کر کے اور وقت کے ساتھ صحیح راگوں کا تعین کر کے فن موسیقی سے اپنی واقفیت کا پورا ثبوت دے دیا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف فن موسیقی سے واقف تھے بلکہ وقت کا لحاظ کرتے ہوئے دھنوں کی نشاندہی بھی کر سکتے تھے۔ اس لیے یہ خیال کہ وہ فن موسیقی سے ناواقف تھے، حقیقت سے دور معلوم ہوتا ہے۔

اگر وہ فن موسیقی سے ناواقف بھی ہوتے تو مداری لال کی اندر سبھا کو ہی نمونہ کیوں بناتے۔ نمونہ تو بے نقص اور اعلیٰ معیار کی چیزوں کو بنایا جاتا ہے اور اندر سبھا مداری لال کے بارے میں اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''مداری لال کے یہاں رقص وغنا کا عنصر برائے نام نہ سہی تو خام ضرور ہے۔''(8)

پھر یہ کہ اس زمانے کے اودھ میں رقص وموسیقی اس قدر رچی بسی ہوئی تھی اور گذشتہ لکھنؤ سے ثابت ہے کہ اس وقت لکھنؤ میں فن موسیقی ورقص کے اتنے بڑے بڑے اساتذہ موجود تھے کہ امانت کو نمونہ اور معلومات ہر ہر قدم پر مل سکتی تھی پھر سانگ اور بھگت کوئی ایسی چیز نہیں تھی کہ وہ اس سے واقف نہ ہوتے۔ انھوں نے شرح اندر سبھا میں واجد علی شاہی رہسوں کا جس طرح ذکر کیا ہے اس سے یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ اگر امانت ان رہسوں میں شریک نہیں بھی ہوتے تھے تو ان کا شہرہ ضرور سنا تھا اور ان کی تفصیل سے بڑی حد تک واقف تھے۔ کیا یہ رہس سانگ اور بھگت ان کے لیے نمونے کا کام نہیں دے سکتے تھے۔ ان کے لیے مداری لال کے خام معیار ہی کو نمونہ بنانا کیا ضروری تھا۔

منے نواب 1927ء میں رضوی صاحب سے ایک بیان میں کہتے ہیں:

''مداری لال کی یہ پیشکش امانت کی اندر سبھا سے پہلے کی چیز ہے۔
اس کا ثبوت یہ ہے کہ واجد علی شاہ کی شادی میں دریائے گومتی پر ایک بڑا جشن منایا گیا۔ دریا کے کنارے کنارے اور دریا کے اندر جگہ جگہ ناچ گانے

کی محفلیں تھیں۔ایک طرف مداری لال کی شاندار اندرسبھا ہورہی تھی۔کسی نے واجد علی شاہ کو خبر دی اور اسے دیکھنے کا مشتاق بنادیا۔انھوں نے مداری لال کو بلوایا اور اندرسبھا کو دیکھنے کا اشتیاق ظاہر کیا۔مداری لال نے ہاتھ جوڑ کر عرض کی کہ یہ کھیل جہاں پناہ کے سامنے نہیں کھیلا جاسکتا کیونکہ اس میں بادشاہ تاج پہن کر سامنے آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج سر پر رکھنا بڑی گستاخی ہے۔واجد علی شاہ نے اس کی اجازت دے دی اور حکم دیا کہ اس کھیل کے لیے جو پوشاکیں وغیرہ درکار ہوں وہ عمدہ قسم کی تیار کرادی جائیں۔اس حکم کی تعمیل بہت جلد کی گئی اور یہ اندرسبھا شاہی ساز وسامان کے ساتھ واجد علی شاہ کے سامنے کھیلی گئی۔"(9)

مسعود حسن رضوی ادیب کی ملاقات باداللہ اور نظیرن سے بھی ہوئی۔ان دونوں نے بھی منے نواب کے بیان کی تصدیق کی۔باداللہ نو عمری کے زمانے میں مداری لال کی اندر سبھا میں کام کرتا تھا اور اس کی بیوی نظیرن پری بنتی تھی۔

کچھ لوگ منے نواب کے مندرجہ بالا بیان کو بنیاد بنا کر اندرسبھا مداری لال کا سنہ تصنیف متعین کرتے ہیں...ان کا کہنا ہے کہ واجد علی شاہ کی پہلی شادی ان کے ولی عہدی کے زمانے میں 1253ھ میں ہوئی تھی پھر ان کی دوسری شادی تخت نشین ہو جانے کے بعد دو شعبان 1267ھ کو ہوئی۔مداری لال کا یہ کہنا کہ اس میں بادشاہ تاج پہن کر آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج سر پر رکھنا گستاخی ہے، اس بات کو واضح کرتا ہے کہ وہ واجد علی شاہ کی دوسری شادی کا ذکر کر رہے ہیں جب وہ اودھ کے تخت وتاج کے مالک تھے۔اس طرح مداری لال کی پیش کش کے کھیلے جانے کا سال 1267ھ (مطابق جون 1851ء) قرار پاتا ہے۔چنانچہ یہ اندرسبھا امانت کے کھیلے جانے (جنوری 1854ء) سے کم وبیش تین سال قبل کھیلی گئی(10)

یہاں اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا منے نواب، باداللہ اور نظیرن کے بیانوں کو تسلیم کرلیا جائے۔اگر ان بیانوں کو تسلیم کرلیا جائے تو اندرسبھا مداری لال کو اولیت کا شرف

حاصل ہو جانے کے کچھ امکانات ہو جاتے ہیں۔ وگرنہ اس کے پاس ایسا کوئی تاریخی ثبوت، عینی شہادت یا عقلی دلیل نہیں ہے جو اسے یہ شرف بخش سکے۔

مسعود حسن رضوی ادیب منے نواب، باد اللہ اور نظیرن کے اس بیان سے متفق نہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ "منے نواب کے بیان کے دونوں جز یعنی مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے لکھی گئی اور یہ کہ وہ واجد علی شاہ کی شادی میں کھیلی گئی، کسی غلط فہمی پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔" (11) ان کا کہنا ہے کہ منے نواب ایک جاہل شخص اور جاہلوں کے ہم صحبت تھے لہٰذا ان کے بیان کو اتنی اہمیت نہیں دی جا سکتی پھر یہ کہ واجد علی شاہ بہت نفیس مزاج، ذی علم اور فنون لطیفہ کے ماہر تھے۔ ان کے رہس میں کام کرنے والے افراد مہذب، تعلیم یافتہ اور رقص و سرود کے ماہر ہوتے تھے جبکہ مداری لال خود ان پڑھ تھے اور اس کو پیش کرنے والے بھی ادنیٰ درجے کے جہلا تھے۔ بھلا شاہی تقریب میں اسے کیوں کر باریابی ہو سکتی ہے۔" (12)

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی کا کہنا ہے کہ:

"واجد علی شاہ کی تحریروں سے یہ واضح ہے کہ ان کی صحبت میں ارزل ترین اور ادنیٰ ترین لوگوں کا گزر رہا ہے۔ عشق و عاشقی اور رقص و غنا کے چکر میں ان سے کیا کیا بدعنوانیاں نہیں ہوئی ہیں۔ منے نواب وغیرہ چونکہ براہ راست مداری لال کے ناٹک کی تمثیل کاری میں شریک رہے ہیں اس لیے کسی تاریخی حوالے کے بغیر ان کے ادنیٰ طبقے سے تعلق جہالت، افلاس اور واجد علی شاہ کی عظمت و برتری کے دبدبے کے خیال سے ان کی روایت کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ (13)

صفدر آہ لکھتے ہیں:

"کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ ہم اس تماشے کی دنیا کے اتنے اہم آدمی کا بیان کیوں رد کر دیں۔ میری نظر میں نواب کا پورا بیان حقیقت پر مبنی ہے۔" (14)

باد اللہ اور نظیرن پہلے مداری لال کی اندرسبھا میں کام کرتے تھے مگر جس وقت پروفیسر ادیب کی ملاقات ان سے ہوئی، باد اللہ ادنیٰ درجہ کی طوائفوں کو ناچ گانے کی تعلیم دیتے تھے اور نظیرن دائی کا پیشہ کرتی تھی۔ پتہ نہیں کیوں یہ حضرات ان کے بیان کو اتنی اہمیت دینے پر مصر ہیں جبکہ ان کی کم علمیت کی بنا پر بعد کے کسی جشن کو واجد علی شاہ کی شادی سمجھ لینا عین ممکن ہے۔

ایک جگہ صفدر آہ لکھتے ہیں:

''ان ڈراموں (پارسی تھیٹر کے ڈرامے) کے متعلق اطلاعات بہم پہنچانے والے پرانے اسٹیج ایکٹر بالعموم کاذب، جاہل، ناشائستہ اور نامعتبر تھے۔''(15)

یہاں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ صفدر آہ یکساں خصوصیتوں کے حامل دو ایکٹروں میں یہ فریق کیوں برتتے ہیں کہ ایک کو معتبر اور دوسرے کو نامعتبر ٹھہراتے ہیں۔ دراصل کسی روایت کی سچائی کو تسلیم کرنے کے لیے اس کے راوی کا ثقہ، معتبر اور غیر جانبدار ہونا ضروری ہے۔

منے نواب کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب کہہ چکے ہیں کہ ''سن اتنا تھا کہ غدر کے آنکھوں دیکھے حالات بیان کرتے تھے۔''(16) چنانچہ ان کی یادداشت پر بھی بھروسہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ واقعات کو ان کے صحیح تعلق سے بیان کر سکیں گے پھر یہ کہ ان تینوں میں سے کسی کے ثقہ معتبر اور غیر جانبدار ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ منے نواب مداری لال کے خلیفہ ہونے اور تمام عمر اندرسبھا مداری لال سے متعلق رہنے کی وجہ سے غیر جانبدار نہیں ہو سکتے۔ اگر وہ اندرسبھا مداری لال کو جس کی تمثیل کاری میں وہ خود شریک تھے، غلط طور پر اتنی اہمیت دیتے ہیں تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ باد اللہ اور نظیرن کی غلط بیانی کے امکان بھی اسی وجہ سے بڑھ جاتے ہیں کہ وہ خود بھی اس ڈرامے کی تمثیل میں شریک تھے، وہ بادشاہ کے سامنے اس کو پیش کرنا بتا کے اپنی اہمیت بڑھانا چاہیں گے اور بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ان تینوں کے بیان میں خودستائی کا جذبہ نظر آتا ہے لہٰذا کسی اور تاریخی ثبوت

کے بغیر صرف ان حضرات کے بیان پر اندر سبھا مداری لال کی اولیت کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

مسعود حسن رضوی ادیب اندر سبھا مداری لال کی اولیت کو تسلیم نہ کرتے ہوئے آگے لکھتے ہیں:

''مداری لال کی اندر سبھا میں راجہ اندر کی نمایاں حیثیت نہیں ہے۔ وہ بہت تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتا ہے اس لیے اس ناٹک کا نام اندر سبھا نہیں ہو سکتا۔ دوسرے یہ کہ اس کے دو قدیم نسخوں پر اس کا نام ''ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا'' اور ''مسمیٰ بہ ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا'' لکھا ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ماہ منیر تھا اور بعد کو لوگ اسے اندر سبھا کہنے لگے۔ اگر امانت کی اندر سبھا پہلے سے موجود نہ ہوتی تو اس ناٹک کو بھی اندر سبھا نہیں کہا جا سکتا۔'' پھر وہ آگے کہتے ہیں کہ اندر سبھا امانت کے شروع میں جو نسخے ملتے ہیں، ان سب میں کتاب کا نام صرف اندر سبھا لکھا ہوا ہے لیکن بعد کے نسخوں میں مصنف کا نام ''امانت'' بھی بڑھا دیا گیا ہے۔ اس کی صرف ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ بعد کو جب مداری لال کی اندر سبھا منظر عام پر آ گئی تو دونوں میں فرق کرنے کے لیے ایک کو اندر سبھا امانت اور دوسری کو اندر سبھا مداری لال کہنے لگے۔''(17)

محمد اسلم قریشی ادیب کے پہلے اعتراض کے بارے میں کافی لمبی بحث کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''اندر سبھا امانت سے پہلے بھی کسی ڈرامے کا نام سبھا ہونا ممکن ہے''۔ اگر ان کی اس بات کو مان بھی لیا جائے تو جب تک کوئی ٹھوس ثبوت موجود نہ ہو صرف اس مفروضے سے اندر سبھا مداری لال کی اولیت ثابت نہیں ہوتی۔

محمد اسلم قریشی ادیب کے دوسرے اعتراض کے بارے میں کہتے ہیں کہ اندر سبھا کا نام ڈرامے کے لیے اسم عام کی طرح استعمال ہونے لگا تھا اور عرصہ تک ہوتا رہا اس لیے نام کی وجہ سے اندر سبھا مداری لال کے زمانی تقدم پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ سوال یہ ہے کہ ان کے مطابق جب ماہ منیر پہلے سے کھیلی جا رہی تھی اور مقبول تھی تو ڈرامے کا اسم عام ماہ منیر ہونا

چاہیے تھا نہ کہ اندر سبھا۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اندر سبھا امانت پہلے سے کھیلی جارہی تھی اور مقبول تھی اس لیے لوگوں نے ماہ منیر کو بھی اندر سبھا کہنا شروع کر دیا (18)

اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''مداری لال کی اندر سبھا ادبی اعتبار سے غیر ترقی یافتہ ہے اور امانت کی اندر سبھا میں ترقی یافتہ بلکہ شائستہ ترین ادب ہے۔ ان سبھاؤں میں ہمیں ارتقاء کا سفر نظر آتا ہے۔'' (19)

کچھ ایسی ہی بات اسلم قریشی بھی لکھتے ہیں:

''مداری لال کی تمثیلی زبان دانی عروض اور شعری لحاظ سے اغلاط سے بھری ہوئی اور ادبی حیثیت سے امانت کی اندر سبھا سے خاصی پست درجہ کی چیز ہے۔ مداری لال کے ناٹک میں کردار نگاری اس قدر بھی نہیں جس کی ہلکی پھلکی جھلکیاں اندر سبھا امانت میں ملتی ہیں مداری لال کے یہاں مختلف حصوں میں بے ربطی اور بے ترتیبی اندر سبھا سے زیادہ ہے۔'' (20)

اس سے دونوں حضرات یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اندر سبھا مداری لال پہلے کی چیز ہے اور کیوں کہ اندر سبھا امانت میں ادبی معیار کا ارتقائی سفر نظر آتا ہے اس لیے وہ بعد کی چیز ہے لیکن ہر دو صاحبان یہ بھول جاتے ہیں کہ امانت مانے ہوئے ادیب اور معتبر شاعر تھے جبکہ اندر سبھا مداری لال کے مصنف کم پڑھے لکھے تھے لہٰذا ان دونوں میں یہ فرق ناگزیر تھا۔ اس بنیاد پر قدامت کا مسئلہ حل نہیں کیا جا سکتا۔ اندر سبھا امانت کے بعد کی بہت سی اندر سبھائیں موجود ہیں جن کا ادبی معیار اندر سبھا امانت سے بہت پست ہے۔ صفدر آہ و قریشی کے اصول کے مطابق ہمیں ان کو اندر سبھا امانت سے قدیم ماننا چاہیے۔

اس سلسلے میں صفدر آہ کی دلیل یہ بھی ہے کہ:

''ہر فن اپنی زمین کی مٹی کے تقاضوں کے مطابق پہلے عوامی رنگ میں نمودار ہوتا ہے پھر آہستہ آہستہ شفاف اور شائستہ ہو کر خواص کا فن بنتا ہے۔ یہ اصول ایسا ہے جس کی صداقت 99 فیصدی بدیہی ہے۔ اس بنا پر

میں مداری لال کی عوامی اندر سبھا کو امانت کی اندر سبھا پر مقدم سمجھتا ہوں۔" (21)

اگر یہاں صفدر آہ کے اس اصول کو مان لیا جائے تو اندر سبھا مداری لال واجد علی شاہ کے رہسوں سے بھی زیادہ قدیم ہوسکتی ہے کیوں کہ واجد علی شاہ نے جو مثنویاں رہس کے نام سے اسٹیج کروائی تھیں وہ نہ صرف خواص بلکہ خواص الخواص لوگوں کے لیے تھیں۔

پھر یہ کہ راس لیلا جو اپنی مذہبی اہمیت کے باعث اعلیٰ مہذب اور تعلیم یافتہ برہمنوں کا اعلیٰ فن تھا۔ بعد میں جاہل اور غیر مہذب رہس دھاریوں کے ہاتھ میں چلا گیا اور اس نے بجائے ارتقائی سفر طے کرنے کے ترقی معکوس کی۔ اس کے علاوہ سنسکرت ڈرامہ کب تک عوام کے ہاتھ میں رہا اور پھر کون سے ارتقائی منازل طے کرتا ہوا درباروں میں پہنچا۔ (22)

صفدر آہ کے مندرجہ بالا بیان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اندر سبھا امانت کو عوامی نہیں سمجھتے تھے۔ ان کی اس غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے یہاں ناصر لکھنوی کا ایک بیان درج کیا جاتا ہے۔

"میاں امانت نے ایک رہس کی طرح مثنوی اندر سبھا تصنیف کی تھی اس میں بجائے امانت تخلص استاد قرار دیا تھا اور اس مثنوی میں غزلیں ہولی ٹھمری اور چھند زبان بھاکا میں کہی تھی چنانچہ جگو سنگھ پنڈت کشمیری اور بہاری کہار اور میر حافظ نے چند طفلان حسین اور امردان ماہ جبیں صورت جمع کر کے ان لڑکوں کو مثنوی یاد کرا کے اور تعلیم راگ اور ناچ دلوا کے ایک رہس کھڑا کیا تھا اور پندرہ روپے روز ینے پر مجرے بھی جاتے تھے۔ چنانچہ خلائق نے یہ جلسہ دیکھ کر بہت پسند کیا اور ہزار ہا لوگ بازاری جمع ہونے لگے۔" (22)

اس بیان سے یہ مکمل طور پر واضح ہوجاتا ہے کہ اندر سبھا امانت عوامی چیز تھی لہٰذا صفدر آہ کا یہ کہنا کہ اندر سبھا مداری لال عوامی تھی اس لیے نقش اول ہے اور اندر سبھا امانت خواص

کے لیے تھی اس لیے نقش ثانی ہے۔ایک ضعیف دلیل کے سوا کچھ بھی نہیں۔ ناصر لکھنوی کے مندرجہ بالا بیان میں ہے کہ:

''میاں امانت نے رہس کے طور پر مثنوی اندر سبھا تصنیف کی تھی...
چنانچہ خلائق نے یہ جلسہ جدید دیکھ کر بہت پسند کیا۔''

اگر اندر سبھا مداری لال پہلے سے موجود ہوتی تو ناصر یہ لکھنے کے بجائے کہ ''رہس کی طرح مثنوی تصنیف کی تھی'' یہ لکھتے کہ ماہ منیر کی طرح جلسہ ترتیب دیا تھا اور ایسی صورت میں وہ اسے جلسہ جدید بھی نہیں کہتے۔ ناصر امانت کے ہم عصر تھے۔ ان کی رائے اندر سبھا امانت کے متعلق اچھی نہیں تھی۔ ان کے نزدیک اس کے دیکھنے سے ہزار ہا مرد لوطی اور مغلم ہو گئے پھر بھی انھوں نے اس کا ذکر اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ اگر مداری لال کی اندر سبھا پہلے سے کھیلی جا رہی ہوتی تو ناصر اس کا ذکر بھی ضرور کرتے۔(24)

جیسا کہ پہلے باب میں لکھا جا چکا ہے امانت کے ایک شاگرد عبادت نے کہا تھا۔

''بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے
طور پر طبع زاد نظم کرنا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے
اور خلق میں شہرت ہووے۔''

اگر اس سے پہلے مداری لال کی اندر سبھا موجود ہوتی تو عبادت کہتے کہ:

ایسا کوئی جلسہ اندر سبھا مداری لال یا ماہ منیر کے طور پر طبع زاد نظم کیا جائے لیکن ناصر اور عبادت کا رہس کی طرف اشارہ کرنا صاف ظاہر کرتا ہے کہ اس وقت رہس کے علاوہ اور کوئی چیز ایسی نہیں تھی جسے اسٹیج پر دکھایا جاتا ہو۔(25)

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا امانت کے مقابلے میں اندر سبھا مداری لال کا زمانی تقدم اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جا سکتا جب تک کوئی ٹھوس ثبوت سامنے نہ آ جائے۔

یہ سچ ہے کہ اندر سبھا مداری لال ادب میں وہ مقام حاصل نہ کر سکی جو اندر سبھا امانت کا مقدر بنا اور اردو ڈرامے کی تاریخ مرتب کرنے والے اس کی طرف سے ہمیشہ بے اعتنائی

برتتے رہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اندر سبھا امانت کے بعد یہ سب سے زیادہ معروف ومقبول رہی بلکہ جہلا میں اندر سبھا امانت سے زیادہ مقبول رہی لہٰذا یہاں اس پر تفصیل سے گفتگو بے محل نہ ہوگی۔

## قصہ اندر سبھا مداری لال

سلطان شاہ کے بیٹے کو غمگین دیکھ کر اس کا دوست وزیرزادہ سبب پوچھتا ہے۔ شہزادہ جواب دیتا ہے کہ اس شہر میں دل نہیں لگتا۔ سیر و سیاحت کا جی چاہتا ہے۔ وزیرزادہ شکار کے بہانے سلطان شاہ سے اجازت طلب کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ شہزادہ باپ سے بمشکل اجازت حاصل کر کے وزیرزادے کو ساتھ لے کر شکار پر جاتا ہے۔ وہ جس جگہ شکار کھیلتا ہے وہ کسی شہزادی کی شکارگاہ ہے۔ اتفاق سے وہ شہزادی بھی شکار کھیلتی ہوئی ادھر آنکلتی ہے اور شہزادے کو اپنی شکارگاہ میں دیکھ کر ناراض ہوتی ہے اور دونوں میں گفتگو ہوتی ہے جو سخت کلامی سے شروع ہو کر اظہار محبت پر ختم ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی محبت کا تیر کھائے ہوئے رخصت ہوتے ہیں پھر شہزادی اس کی یاد میں بے چین رہنے لگتی ہے۔ وزیرزادی اس کی پریشانی کا سبب پوچھتی ہے۔ شہزادی اپنی محبت کا حال بیان کر دیتی ہے۔ وزیرزادی شہزادے کی تلاش میں نکلتی ہے اور اسے آخرکار سمجھا بجھا کر لے آتی ہے اور شہزادی سے ملا دیتی ہے۔ دونوں دوبارہ ملنے پر شکر کرتے ہیں۔ دونوں میں گلے شکوے بھی ہوتے ہیں پھر دونوں چاندنی رات میں کوٹھے پر جا کر سو رہتے ہیں۔ زمرد پری کا ادھر سے گزر ہوتا ہے وہ شہزادے کو دیکھ کر اس پر عاشق ہوتی ہے اور ایک دیو کے ذریعہ اسے اٹھوا منگواتی ہے۔

شہزادی کو جب شہزادے کے غائب ہونے کی خبر ہوتی ہے تو وہ بہت پریشان ہوتی ہے پھر شہزادی اور وزیرزادی جوگن بن کر وزیرزادے سیم تن کو ساتھ لے کر شہزادے کی تلاش میں نکلتی ہیں۔ چلتے چلتے ایک تالاب ملتا ہے۔ شہزادی وہاں پانی پینے کے لیے اور تالاب کے کنارے ایک پیڑ کے سایہ میں آرام کرنے کے لیے رکتی ہے۔ پانی سے ایک ہاتھ نکل کر شہزادی کو پانی کے اندر کھینچ لیتا ہے۔ وزیرزادی اور وزیرزادے کو بہت رنج ہوتا ہے۔ اتفاقاً ادھر شاہ جن کا (جسے راجہ اندر بھی کہا گیا ہے) گزر ہوتا ہے۔ وہ وزیرزادے کو

پریشان دیکھ کر اس کا حال پوچھتا ہے۔ ان کی مصیبت سن کر اس سے متاثر ہو کر ایک دیو کے ذریعہ شہزادے کو منگوا دیتا ہے۔ زمرد پری کو آگ میں ڈلوا دیتا ہے اور خود غائب ہو جاتا ہے۔ وزیر زادی شہزادے کو شہزادی سے ملا دیتی ہے۔ دونوں میں ایک لمبی محبت آمیز گفتگو ہوتی ہے اور شہزادی خوشی میں ناچتی گاتی ہے۔

اس قصے میں پلاٹ بہت کمزور ہے۔ طول طویل مکالموں اور گانوں کی وجہ سے قصہ بہت دھیرے دھیرے آگے بڑھتا بلکہ اس میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔ پلاٹ کی ابتدا میں ہی ایک بڑا سقم موجود ہے۔ شروع شروع میں جب شہزادے کا جی گھبراتا ہے اور ملکوں کی سیر کی خواہش ہوتی ہے تو وزیر زادہ شکار کے بہانے سے سیاحت کی اجازت حاصل کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس سے متعلق شہزادے اور وزیر زادے کا مکالمہ درج کیا جاتا ہے۔

**شہزادہ:** سمائی ہے دل وحشی کو سیر ملکوں کی
نہیں خوش آتا ہے اب شہر اور دیار اپنا

**وزیر زادہ:** یہ ہے غلام بھی موجود ساتھ چلنے کو
اگر چہ طبع مبارک پہ ہو نہ بار اپنا

**شہزادہ:** نکالو کوئی قوی حیلہ دل سے پیدا کر
نہ ہوئے تا کہ سفر شہ کو ناگوار اپنا

**وزیر زادہ:** شکار سے کوئی بہتر نظر نہیں آتا
یہ حیلہ ایسا ہی ہوئے گا پائیدار اپنا

**شہزادہ:** یہ تم نے خوب کہا ہم کو بھی ہوا منظور
ہوا اس فریب سے شاید کشود کار اپنا

اس گفتگو سے صاف ظاہر ہے کہ شکار ایک بہانہ ہے۔ اصل مقصد ملکوں کی سیر ہے لیکن جب بادشاہ سے اجازت مل جاتی ہے تو یہ دونوں ملکوں کی سیر پر جانے کے بجائے شکار پر ہی جاتے ہیں اور ملکوں کی سیر کا تذکرہ ہی ختم ہو جاتا ہے اور یہ بھی نہیں ہوتا کہ کہیں جاتے ہوئے راستہ میں شکار کھیلنے لگے ہوں بلکہ یہاں سے شکار گاہ اور شکار قصہ کے بنیادی پلاٹ

میں داخل ہو جاتا ہے لہٰذا جب شہزادہ گھر سے روانہ ہوتا ہے تو یہ شعر پڑھا جاتا ہے:

شہزادے آج نکلے ہیں گھر سے شکار کو
دیکھیں شکار کرتے ہیں کس شہسوار کو

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ملکوں کی سیر کو نہیں بلکہ بالارادہ شکار کو ہی نکلے ہیں۔ اگر شکار کو ہی جانا تھا تو ملکوں کی سیر کے ذکر کی کیا ضرورت تھی پھر یہ کہ ایک ہاتھ شہزادی کو پانی کے اندر کھینچ لیتا ہے لیکن جب شاہ جن شہزادے کو پری کی قید سے رہائی دلا کر وزیر زادی کے حوالے کرتا ہے تو شہزادی وہاں موجود ہوتی ہے اور وزیر زادی شہزادے کو شہزادی سے ملاتی ہے۔

یہاں قابل توجہ بات یہ ہے کہ قصہ ختم بھی ہو جاتا ہے مگر ناظرین کو یہ نہیں معلوم ہو پاتا کہ شہزادی کو کون پانی میں کھینچتا ہے۔ اسے پانی میں کھینچنے کا مقصد کیا ہے اور پھر وہ کس طرح وزیر زادی کو مل جاتی ہے۔ یہ اس قصے کا ایسا موڑ ہے کہ یہاں اگر قصہ کی تعمیر صحیح ڈھنگ سے کی جاتی تو اس قصے کی اہمیت ڈرامے کے نقطۂ نظر سے بڑھ جاتی۔ اس حصے کو اس طرح تشنہ چھوڑ دینے سے قصہ میں ایک زبردست خلا نظر آتا ہے۔

اس کے مقابلے میں امانت کا قصہ زیادہ بہتر ہے۔ اس میں اس قسم کا کوئی خلا نہیں ہے۔ اس میں اگر کہیں کوئی چھوٹا موٹا خلا رہ گیا ہے تو اس کے لیے عقلی اور منطقی دلیل موجود ہے لیکن مداری لال کے اس خلا کے لیے کوئی عقلی و منطقی دلیل بھی نہیں۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے، اس میں کل سات کردار ہیں جس میں سب سے پہلے ہماری ملاقات شہزادے سے ہوتی ہے جو ایک غیر فعال اور عقل و سمجھ سے عاری کردار ہے۔ اسے باپ سے سیر و سیاحت کی اجازت کے لیے بہانہ بھی وزیر زادہ بتاتا ہے۔ یہ شہزادی کی ڈائیں سن کر اس پر عاشق ضرور ہو جاتا ہے لیکن اس میں نہ عشق کی گرمی ہے اور نہ حوصلہ کہ شہزادی سے ملنے کی کوئی راہ نکال سکے۔ یہاں تک کہ شہزادی ہی وزیر زادی کے ذریعہ اسے بلواتی ہے تو دوبارہ ملاقات کی راہ پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح جب اسے پری اٹھا لے جاتی ہے تو وہاں بھی یہ اپنے چھٹکارے کی کوئی تدبیر نہیں کرتا۔

کچھ یہی حال وزیر زادے کا ہے۔ وہ بھی شہزادے کو ایک مشورہ دینے اور شاہ جن سے اپنے حالات بیان کردینے کے علاوہ اور کچھ نہیں کرتا گو کہ روایت کے مطابق وزیر زادے اور وزیر زادیاں نہایت دانشمند، مدبر اور بہادر ہوتے تھے لیکن اس وزیر زادے میں کوئی روایتی خوبی نہیں۔ جب شہزادہ غائب ہوتا ہے اس وقت بھی یہ کچھ نہیں کرتا حالانکہ یہ اس کے کچھ کر دکھانے کا موقع تھا۔ شہزادی کو پانی میں کھینچ لیا جاتا ہے تب بھی یہ خاموش رہتا ہے۔

اس قصہ میں راجہ اندر کی بھی کوئی نمایاں حیثیت نہیں، وہ جنگل میں اتفاقاً نظر آجاتا ہے، شہزادے کو زمرد پری کی قید سے چھٹکارا دلوا کر اور اسے سزا دے کر خود ہمیشہ کے لیے نگاہوں سے اوجھل ہوجاتا ہے۔ اس قصے میں کبھی اسے شاہ جن کے نام سے یاد کیا گیا ہے اور کبھی راجہ اندر کے۔

شہزادی کا کردار قدرے بہتر ہے۔ کم از کم اس کے اندر کچھ عمل و حرکت نظر آتی ہے۔ وہ شہزادے پر عاشق ہوتی ہے تو اس سے ملنے کی راہ بھی پیدا کرتی ہے۔ شہزادہ غائب ہوجاتا ہے تو جوگن بن کر اسے تلاش کرنے بھی نکلتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ خود گم ہوجاتی ہے۔

وزیر زادی کے کردار میں بھی کوئی خاص بات نہیں۔ شہزادی کے پانی میں کھینچ لیے جانے پر وہ کچھ دانشمندی اور تدبر نہیں دکھاتی پھر بھی اس کا کردار وزیر زادے سے کچھ بہتر ہے۔ وہ ایک ایسی وفا شعار دوست ہے جو اپنے اندر قربانی کا جذبہ رکھتی ہے۔ عاشق و معشوق کے ملوانے کا ذریعہ بنتی ہے اور شہزادی جب جوگن بن کر شہزادے کی تلاش میں نکلتی ہے تو وہ خود بھی جوگن بن کر اس کے ساتھ جاتی ہے۔

زمرد پری کے کردار میں سوائے ایک جرأت رندانہ کے اور کوئی خاص بات نہیں۔ دیو ایک معمولی سا خدمت گار ہے جو شہزادے کو اٹھا لے آنے کے علاوہ اور کوئی خدمت بھی انجام نہیں دیتا۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اس کے سارے کردار بنے بنائے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان میں ارتقاء نام کو بھی نہیں ہے۔

اس کے کردار نہ تو امانت کے کرداروں کی طرح جاندار ہیں اور نہ ہی ان میں کوئی ذکاوت اور زندہ دلی پائی جاتی ہے۔ دراصل جس دور میں یہ اندر سبھائیں تصنیف وتالیف ہوئیں اس وقت کردار نگاری کا معیار ہی دوسرا تھا۔ اس میں ایشیائی مزاج کارفرما تھا اسے ہم آج کے مغربی اصولوں پر نہیں پرکھ سکتے پھر بھی امانت نے آمد اور حسب حال شعر خوانی کے ذریعہ کردار نگاری کی جو ایک ہلکی سی جھلک پیدا کی ہے مداری لال کے یہاں وہ بھی نظر نہیں آتی۔

اس میں مکالمے نہ صرف اندر سبھا امانت کے مقابلے میں زیادہ ہیں بلکہ کسی بھی اندر سبھا کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ اس میں ایک ہی بات کو دوہروں میں چھندوں میں شعروں میں غزلوں میں مسدسوں میں بار بار دہرایا جاتا ہے۔ بے مزہ تکرار اور مکالمے کی ایک بے مقصد طوالت سے، جہاں پلاٹ اور کردار نگاری پر برا اثر پڑتا ہے وہیں یہ ان پڑھ تماشائیوں کی نظر میں اندر سبھا امانت سے زیادہ مقبول ہو جاتی ہے۔

امانت نے اندر سبھا کی سرخیوں میں کرداروں کی حالت کی طرف بھی کہیں کہیں اشارہ کر دیا ہے۔ مثلاً ''کہنا سبز پری کا لال دیو سے عالم یاس میں'' یا ''پوچھنا راجہ اندر کا لال دیو سے غضب ناک ہوکر'' امانت کی طرح مداری لال کے یہاں بھی کہیں کہیں ایسے اشارے مل جاتے ہیں مثلاً ''ترجیع بند پڑھنا شہزادی کا وزیر زادی کی طرف متوجہ ہوکر'' یا ''کمھاج گانا شہزادی کا عالم جدائی میں'' یا ''کلام شہزادی کا شکایت آمیز گردش افلاش سے''۔ یہ اندر سبھا امانت کا اثر ہے۔

یہ سچ ہے کہ اس کا پلاٹ امانت کے پلاٹ سے بالکل مختلف ہے اور اس میں اندر کا رول بہت تھوڑا ہے۔ اندر کی کوئی سبھا بھی نہیں ہے۔ اس طرح یہ اپنے نام کے ساتھ بھی پورا انصاف نہیں کرتی لیکن اس سب کے باوجود اس کا طرز بالکل اندر سبھا امانت کا سا ہے اور اس کی عمارت ہو بہو اندر سبھا امانت کے خاکے پر تیار کی گئی ہے۔

امانت کے قصے کی طرح اس میں بھی پری اور انسان کے عشق اور جوگن بن کر شہزادے کی تلاش سے قصے کی بنیادی تعمیر کی گئی ہے۔ اندر سبھا امانت میں سبز پری کا لے دیو

کے ذریعے گلفام کو اٹھوا منگواتی ہے تو اس میں بھی زمرد پری ایک دیو کے ذریعے شہزادے کو اٹھوا منگواتی ہے پھر امانت کے قصے کا انجام طربیہ ہے تو اس کا انجام بھی طربیہ ہے۔

امانت کی طرح اس کے مصنفین کا بنیادی مقصد بھی رقص وموسیقی کے ذریعہ سامان تفریح مہیا کرنا ہے اور امانت ہی کی طرح مداری لال کا ڈرامہ بھی پورے کا پورا منظوم [1] ہے۔ امانت ہی کی طرح اس میں بھی مختلف اصناف سخن کا استعمال ہوا ہے۔ یہ اصناف نیچے درج کی جاتی ہیں۔

غزل 18۔کلام 20 (26)، ترجیع بند 12، مسدس 2، خمسہ 2۔

ان اردو اصناف کے علاوہ ہندی شاعری کی مندرجہ اصناف کا بھی استعمال ہوا ہے۔

ٹھمری 2، پھاگ 1، بسنت 1، ملہار 1، ہولی 2، گیت 8، بارہ ماسہ 1، بہاگہ 1۔

اس کے علاوہ انتیس دوہرے اور تہتر چھند ہیں۔ یہ دوہرے اور چھند 128 اشعار پر مشتمل ہیں۔ عام طور سے اصل قصہ ان ہی ایک سو اٹھائیس شعروں میں بیان ہوا ہے۔ ان دوہروں اور چھندوں کو چھوڑ کر اس میں کل بہتر گانے ہیں۔ جس طرح امانت نے اپنے پندرہ گانوں کے ساتھ راگوں کا تعین کر دیا ہے۔ اسی طرح مداری لال کے بہتر گانوں میں سے نو کے ساتھ راگوں کا تعین کیا گیا ہے۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:

(1) ''دیس گانا شہزادی کا''

(2) ''ٹھمری گانا شہزادی کا راگنی گھانٹوں میں''

(3) ''راگنی گانا شہزادی کا سندھ بھیرویں میں''

(4) ''غزل گانا شہزادی کا بنگلے میں''

(5) ''راگنی برج میں شہزادی کا گانا''

(6) کمہاج میں گانا شہزادی کا عالم جدائی میں''

(7) ''غزل گانا شہزادی کا بھیرویں میں''

(8) ہولی گانا سندھ ملتانی میں"

(9) "ہولی بیچ دھن دھناسری"

امانت نے اپنے راگوں کے تعین میں وقت کو ملحوظ رکھا ہے۔ اندر سبھا مداری لال میں راگوں کے ساتھ وقت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ اس میں بھیرویں وسط ڈرامے میں ہی گادی جاتی ہے۔ اس وقت یقیناً رات کا آخری حصہ نہیں ہوگا۔ امانت نے اپنے گانوں کی موسم سے بھی مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ لکھ دیتے ہیں کہ "ہولی کی فصل میں ہولی نہیں تو غزل گا کر..." مداری لال کے یہاں اس کا بھی کوئی لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ یہ سب ایسی فنی کمزوریاں ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ اندر سبھا مداری لال کے مصنفین علم موسیقی سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتے تھے۔

البتہ اندر سبھا مداری لال کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس کی غزلیں اور گیت اپنے مطالب کے لحاظ سے ناٹک کے قصے سے مربوط ہیں اور اس کا جز ہیں۔ اس طرح اس میں تسلسل پیدا ہوگیا ہے مگر جو بات 128 شعروں میں کہی گئی ہے وہی بار بار بہتر گانوں میں دہرائی جاتی ہے۔ یہ بے مزہ تکرار اس کی اس خوبی کو پس پشت ڈال دیتی ہے۔

جہاں تک اندر سبھا مداری لال کے ادبی معیار کا تعلق ہے وہ امانت سے کافی پست ہے۔ اس کی اردو اصناف میں شعری سقم اور عروض و بیان کی غلطیاں جگہ جگہ پائی جاتی ہیں مثال کے لیے تین شعر درج کیے جاتے ہیں۔

**شہزادی:** ضائع کرتی ہوں میں بے فائدہ اوقات نہیں
مجھ کو بھاتی ہے یہ شرکت کی ملاقات نہیں

**وزیر زادی:** چو نچلے ایسے تو بندی تو مساوات نہیں
جی سے کر و دل فدا منہ سے کرو بات نہیں

**شہزادی:** بخدا کرتے ہیں ایسوں سے تو ہم بات نہیں
بے وجہ خوشامد کی تو عادات نہیں

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''ان شعروں کی طرح تقریباً ساری کتاب زبان و محاورات اور عروض و قافیے کی غلطیوں سے بھری پڑی ہے۔ ادبی حیثیت سے اس کو امانت کی اندر سبھا سے کوئی نسبت نہیں۔'' (27)

اندر سبھا امانت کی ابتدا راجہ اندر کی آمد سے ہوتی ہے تو اندر سبھا مداری لال کی ابتدا سلطان شاہ کی آمد سے ہوتی ہے۔ دونوں کے ایک ایک شعر ملاحظہ ہوں۔

امانت: سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے
پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

مداری لال: سلطان شاہ بزم میں تشریف لاتے ہیں
سارے جہاں کو اپنا تجمل دکھاتے ہیں

گوکہ سلطان شاہ کی یہ آمد یہاں بے موقع ہے کیونکہ آمد تو گائی جاتی ہے۔ سلطان شاہ کی اور اسٹیج پر آتے ہیں شہزادے اور وزیر زادے۔

اس کے علاوہ شہزادے کی آمد بھی ان دو شعروں میں گائی جاتی ہے۔

شہزادے آج نکلے ہیں گھر سے شکار کو
دیکھیں شکار کرتے ہیں کس شہسوار کو
ابرو کمان تیغ نگہ اور مژہ ہیں تیر
نوک سنان بنائے کچوں کے ابھار کو

(ان دو اشعار کے اوپر سرخی میں آمد لکھا ہوا ہے)

شہزادے کی یہ آمد تو گائی جاتی ہے مگر شہزادہ آنے کے بجائے شکار کو جاتا ہے۔

اس کے علاوہ کہیں کہیں مداری لال کے گانوں پر بھی امانت کا اثر نظر آجاتا ہے۔

مثال کے طور پر امانت کی لال پری جو ایک غزل ساون کی ردیف میں گاتی ہے۔

مداری لال کے یہاں شہزادی اسی زمین میں ترجیع بند پیش کرتی ہے۔

امانت: دل کو مرغوب ہے ٹھنڈی جو ہوا ساون کی
مانگتا ہوں میں دعا حس سے سدا ساون کی

مداری لال: سیر گلشن نہ خوش آئی نہ ہوا ساون کی
کیفیت کیا میں اٹھاؤ گا بھلا ساون کی
بر میں دلبر ہو تو ہے سیر کی جا ساون کی
یار بن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی
جی اڑائے لیے جاتی ہے ہوا ساون کی

یہاں مسیح الزماں کی یہ بات درست ثابت ہوتی ہے کہ:

''تھیٹر کے نقطۂ نظر سے مداری لال کی اندر سبھا کی ساخت بھی امانت کے ایسی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ امانت نے تھیٹر کی جو روایت بنا دی اس کی تقلید مداری لال کے پیش نظر ہے۔'' (28)

منے نواب نے مسعود حسن رضوی کو بتایا کہ:

''وہ (مداری لال) ان پڑھ آدمی تھے۔ اندر سبھا کئی آدمیوں نے مل کر تصنیف کی تھی مگر اس کا جلسہ مداری لال نے تیار کیا تھا اسی لیے اس کی نظموں میں ان کا نام ڈال دیا گیا بعد کو دوسرے لوگوں نے بعض نظموں کا اضافہ کر دیا ہے۔'' (29)

ادیب ایک جگہ اور کہتے ہیں:

''قیاس کہتا ہے کہ ابتدا میں یہ ناٹک دوہروں چھندوں اور صرف ان نظموں پر مشتمل تھا جن میں مداری لال کا نام آتا ہے۔ باقی تمام دوہری دوہری نظمیں جو ایک دوسرے کا جواب ہیں بقول منے نواب مرحوم بعد کو وقتاً فوقتاً بڑھائی گئی ہیں۔ انہیں نظموں نے مکالموں کے طول میں نامناسب اضافہ کر دیا ہے اور کتاب کی ترتیب کو بد سے بدتر بنا دیا ہے۔'' (30)

مندرجہ بالا ان دو بیانوں کی مدد سے ابراہیم یوسف ایک نیا نظریہ پیش کرنے کی

کوشش کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اندرسبھا مداری لال میں کل بہتر گانے ہیں جن میں سے چون اردو اصناف یعنی غزل، کلام، ترجیع بند، مسدس اور خمسہ میں ہیں باقی اٹھارہ گانے ہندی اصناف میں ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو اصناف کے چون گانوں میں سے تینتیس میں اور ہندی اصناف کے اٹھارہ گانوں میں سے چار میں مداری لال کا نام نہیں آتا لہٰذا یہ گانے جن میں مداری لال کا نام نہیں آتا الحاقی ہو سکتے ہیں۔ وہ آگے لکھتے ہیں کہ ''انتیس چھند اور تہتر دوہرے ہیں جو قصے کا حصہ ہیں۔ اگر چہ ان میں بھی مداری لال کا نام نہیں آتا مگر ان کی حیثیت بنیادی ہے جن کو پیش نظر رکھ کر اردو اصناف کے ذریعہ ان کو دہرایا گیا ہے اس لیے ان کو کسی صورت سے سبھا سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح پروفیسر ادیب کے قیاس اور منے نواب کے بیان کی بنا پر ماہ منیر معروف بہ اندرسبھا مداری لال نو غزلوں، آٹھ کلام، چار ترجیع بند، ایک دیس، ایک ٹھمری، ایک پھاگ، ایک بسنت، ایک ملہار، ایک ہولی، آٹھ مختلف گیت انتیس چھند اور تہتر دوہروں پر مشتمل رہ جاتی ہے۔''(31)

ان ہی مباحث کی بنیاد پر وہ ایک اور نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ تمام اردو اصناف کو جن میں مداری لال کا نام آتا ہے یا نہیں آتا اور ہندی اصناف کے الحاقی کلام کو سبھا سے نکال دیا جائے تو بھی اس کے قصے پر کوئی اثر نہیں پڑتا کیونکہ غزلوں، کلاموں، ترجیع بندوں، مسدسوں، خمسوں کی حیثیت ایک طرح سے دوہروں اور چھندوں کے وضاحتی نوٹس کی ہے(32)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ اصل قصہ انتیس چھندوں اور تہتر دوہروں میں بیان ہوا ہے۔ باقی تمام اردو اصناف اور الحاقی کلام میں اسی کی وضاحت یا تکرار کی گئی ہے۔

ابراہیم یوسف کا خیال ہے کہ امانت نے چونکہ بھگت کا ذکر کیا ہے اور بزم سلیمان مصنفہ خادم حسین افسوس اور جشن پرستان مصنفہ عظمت کو سانگ کہا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت اودھ میں بھگت اور سانگ یا سانگ سنگیت کا بہت رواج تھا اور سانگ بالعموم دوہروں اور چھندوں میں لکھے جاتے تھے۔ اندرسبھا مداری لال بھی اردو اصناف اور الحاقی کلام نکال دینے کے بعد دوہروں، چھندوں اور چند ہندی گیتوں کا مجموعہ رہ جاتی ہے

لٰہذا یہ خیال بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتا کہ اندر سبھا مداری لال کی ابتدائی شکل سانگ کی رہی ہوگی۔ اندر سبھا امانت کی غیر معمولی مقبولیت کو دیکھ کر مداری لال اور ان کے ساتھیوں نے اس میں اردو اصناف کا اضافہ کر کے اس کی موجودہ شکل بنا دی۔(33)

ابراہیم یوسف کا یہ تجزیاتی نظریہ بعید از قیاس تو نہیں لیکن ابراہیم یوسف بہت سے نظریوں کو یہ کہہ کر رد کر چکے ہیں کہ بغیر کسی ٹھوس ثبوت کے انہیں قبول نہیں کیا جا سکتا۔ یہی بات ان کے اس نظریہ پر بھی نافذ ہوتی ہے۔

## ناگر سبھا

ان اندر سبھاؤں کی دھوم جب اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں مچی ہوئی تھی۔ اسی زمانہ میں اردو ڈرامہ مغربی بنگال (ڈھاکہ) میں اسٹیج ہونا شروع ہوا۔ اس وقت وہاں بنگالی ڈرامہ خاصا ترقی کر چکا تھا۔ وہاں کے دولت مند رئیس اور تاجر خاص طور پر موسیقی سے شغف رکھتے تھے۔ ان کے مکانوں میں ایک مختصر اسٹیج نما کمرہ بزم موسیقی کے لیے مخصوص ہوتا تھا جسے کلا مندر یا ناچ گھر کہتے تھے اور کبھی کبھی ان میں مختصر بنگلہ ناٹک پیش کیے جاتے تھے۔ جب اندر سبھا کی شہرت ڈھاکہ پہنچی تو وہاں کے کچھ لوگوں کو بھی اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا شوق ہوا۔ مرشد آباد اور ڈھاکہ میں پہلے ہی سے اردو شعر و ادب اور رقص و نغمہ کا ذوق عام تھا۔ خصوصاً نوابان مرشد آباد و ڈھاکہ اس سے شغف رکھتے تھے۔ اسی زمانے میں مرشد آباد اور ڈھاکہ کے چند اہل ذوق منچلے اندر سبھا کا کھیل دیکھنے لکھنؤ پہنچے اور اسے دیکھ کر ان کے دلوں میں اردو ناٹک کا شوق اور بڑھ گیا اور کچھ لوگوں نے مل کر اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا پروگرام بنایا۔ انہیں نوابان ڈھاکہ کی سرپرستی اور ہندو روٗسا کا اشتراک بھی ملا اور ان لوگوں نے کچھ اردو ڈرامے تیار کر ڈالے۔ اسٹیج کے لیے ہندو روٗسا کے گھریلو ناچ گھر کام میں لائے گئے۔ ڈھاکہ میں لکھنؤ سے آئی ہوئی کچھ طوائفیں بس گئی تھیں جو آسانی سے ان کھیلوں میں کام کرنے پر تیار ہو گئیں۔(34)

عشرت رحمانی آگے لکھتے ہیں:

''شروع شروع بنگالی ڈراموں کے چند معمولی ترجمے پیش کیے گئے۔ بعد ازاں منشی نواب علی نفیس کانپوری کو کانپور سے طلب کیا گیا۔ انھوں نے کئی نئے ڈرامے لکھے۔ اس عرصہ میں امانت کی اندرسبھا کھیلی جانے لگی۔ نئے ڈراموں کا عام اسلوب اندرسبھا کے اسلوب پر تھا۔ اردو اسٹیج کا ذوق شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی زمانے میں شیخ امام بخش کانپوری نے اندرسبھا کی طرز پر ایک ناٹک ''ناگر سبھا'' لکھا جو فنی لحاظ سے نہایت ناقص اور تک بندی کے پیرایہ میں لکھا گیا۔ اس کی زبان غیر فصیح مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں تھے اور اندرسبھا کی تقلید میں یہ منظوم ناٹک رقص و نغمے کا مجموعہ تھا لیکن بے حد مقبول ہوا...ناگر سبھا بھی اسی کمپنی (فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی) نے بڑے اہتمام کے ساتھ کھیلا جس نے خاص مقبولیت حاصل کی۔ اس کی شہرت کا بڑا سبب اندرسبھا کی تقلید اور نام کی مناسبت تھا۔ گو اس کا پلاٹ بالکل مختلف تھا۔''(35)

اس ناٹک کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''اس کا مصنف امام بخش کوئی جاہل آدمی معلوم ہوتا ہے ...اس ناٹک کا ہیرو ''ناگر'' کامرو دیس کا رہنے والا سپیرا تھا۔ اس لیے یہ ناٹک سپیرا کہلاتا تھا...میرے کتب خانے میں اس کا جو نسخہ ہے وہ صادق پریس لکھنؤ میں 1932ء میں چھپا تھا۔''(36)

عشرت رحمانی کے جو بیانات اوپر درج کیے گئے ان کے لیے وہ کوئی ثبوت پیش نہیں کرتے لیکن مسعود حسن رضوی ادیب کے مندرجہ بالا بیان سے کم از کم اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ناگر سبھا نام کا کوئی ناٹک لکھا گیا۔

لیکن آگے چل کر دونوں کے بیانات میں تھوڑا سا فرق ہو جاتا ہے۔ ادیب کا کہنا

ہے کہ ناگر کی بیوی جوگن بن کر اس کی تلاش میں نکلتی ہے۔عشرت رحمانی جوگن کا کہیں ذکر نہیں کرتے۔وہ لکھتے ہیں کہ ناگر کی بیوی جادو کے زور سے اس کی حالت جان لیتی ہے اور مدد کو پہنچتی ہے۔عشرت رحمانی کی کتاب اردو ڈرامے کا ارتقاء سے اخذ کیا ہوا اس کا پلاٹ مختصراً درج کیا جاتا ہے۔

ناگر نامی سپیرا اور اس کی بیوی سندر دونوں جادوٹونے کے فن میں ماہر ہیں۔ اسی زمانے میں کسی اور شہر میں ایک حسین دوشیزہ ''موتی'' بھی فن جادوگری میں کمال رکھتی ہے۔اس نے اپنے استاد جے پال سے ایک جادو ''کالا ناگ'' سیکھا ہے۔اس کے عمل سے ہزاروں نوجوانوں کو ہلاک کر چکی ہے۔وہ اعلان کرتی ہے کہ جو شخص اس کے اس جادو کا مقابلہ کرے گا وہ اس سے شادی کرے گی۔ناگر اس کے حسن پر فریفتہ ہو کر اس کی شرط پوری کرنے جاتا ہے۔اس کی بیوی سندر لاکھ منع کرتی ہے مگر نہیں مانتا۔ناگر موتی کے گھر پہنچتا ہے۔دونوں میں جادوگری کا معرکہ چلتا ہے مگر کوئی بھی زیر نہیں ہو پاتا۔ناگر کمال چابکدستی سے ناگ کا سر پکڑ لیتا ہے مگر ناگ اس کو ڈس لیتا ہے۔ناگر ساکت و صامت ہو کر گر پڑتا ہے۔ناگر کی بیوی اسی دوران جادو کے زور سے اپنے شوہر کا حال معلوم کر کے اس کی مدد کو فوراً پہنچ جاتی ہے اور اپنے جادو کے زور سے موتی کے استاد جے پال کو بھیڑیا بنا کر اس کے گلے میں رسی باندھ کر موتی کے سامنے کھینچتی ہوئی لے جاتی ہے۔ موتی جادو کے زور سے اپنے استاد کو پہچان کر گھبرا جاتی ہے اور فوراً صلح کی پیش کش کرتی ہے۔سندر پہلے ناگر کو ہوش میں لاتی ہے پھر موتی کو ناگر سے شادی کا پیغام دیتی ہے جسے وہ منظور کر لیتی ہے پھر سندر جے پال کو اپنی اصل حالت میں لاتی ہے۔جے پال موتی کا ہاتھ ناگر کے ہاتھ میں دے دیتا ہے اور ڈرامہ نغمہ و شادمانی پر ختم ہو جاتا ہے۔'' (37)

گو کہ اس کا پلاٹ مختلف ہے اور اس میں دیو پری جیسے کردار بھی نہیں ہیں لیکن عوام میں اس کی پسندیدگی کا ایک راز یہ بھی تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برخلاف اس کے کردار

انسان تھے۔ اس قصے کے مقامات ہماری دنیا کے جانے پہچانے ہوئے بلکہ بنگال کے آس پاس کے مقامات تھے کسی طلسماتی دنیا کے اجنبی مقامات نہیں تھے اور اس کا مرکزی خیال وموضوع اس دور کی مناسبت سے چنا گیا تھا۔

لیکن اس سب کے باوجود اس پر اندر سبھا کا اثر نظر آتا ہے۔ اندر سبھا میں گلفام ایک پری کی وجہ سے قید میں بے بس ہوتا ہے۔ ناگر بھی ایک خوبصورت عورت کی وجہ سے جادو کے ذریعہ بے بس ہوتا ہے۔ گلفام کی رہائی بھی اس کی معشوقہ کے کمال فن کے ذریعہ ہوتی ہے۔ ناگر کی رہائی بھی اس کی بیوی کے کمال فن کے ذریعہ ہوتی ہے۔ دونوں میں عاشق ومعشوق مل جاتے ہیں اور دونوں کا اختتام طربیہ ہوتا ہے۔

عشرت رحمانی لکھتے ہیں کہ:

''ابتدائی دور میں اس ڈرامے کو ناچ گانے کی کثرت حیرت خیز عمل وحرکت نے ضرور کامیاب بنایا''(38)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی طرح اس میں بھی رقص وموسیقی کو ہی تفریح کا اصل ذریعہ بنایا گیا ہے۔

اندر سبھا امانت میں راجہ اندر کی آمد گائی جاتی ہے۔ اس میں ناگر کی آمد گائی جاتی ہے۔ ناگر کی آمد کے چار اشعار درج کیے جاتے ہیں تاکہ اندازہ ہو جائے کہ اس آمد پر امانت کا اثر براہ راست ہے۔

سبھا میں آج ناگر کی آمد آمد ہے ۔۔۔ سارے جادوگروں کے افسر کی آمد آمد ہے
موہنی صورت عجب ڈھنگ نرالا اس کا ۔۔۔ دیکھ لو آج اس ناگر کی آمد آمد ہے
کان میں کنڈلی اور ہاتھ میں تو بنی ہے لیے ۔۔۔ جھولی والے کی اس بزم میں آمد آمد ہے
سندر زوجہ ہے اس کی ہے وہ گلنار بدن ۔۔۔ اے امام بخش ہزاری گاؤں کی آمد آمد ہے

ناگر سبھا نام کا ایک اور ناٹک ملتا ہے جس کے مصنف اناؤ کے رہنے والے محمد اشرف علی ہیں۔ اس کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''یہ دوسری ناگر سبھا چھپ کر شائع نہیں ہوئی۔ اس کا قلمی نسخہ خود

مصنف کے قلم کا لکھا ہوا میرے کتب خانے میں موجود ہے۔"(39)

اس کا پلاٹ بھی وہی ہے جو امام بخش کی ناگر سبھا کا ہے۔ اس میں مکالموں کی زیادتی ہے جس کی وجہ سے اس کا طول بڑھ گیا ہے۔ اس کا مصنف امانت کی طرح استاد تخلص کرتا ہے۔ صرف ایک جگہ اشرف علی اور ایک جگہ اشرف آیا ہے۔ امام بخش کی بہ نسبت اس میں اندر سبھا امانت کی تقلید زیادہ نمایاں ہے۔ ادیب کا خیال ہے کہ:

"اس ناٹک کے جزئیات تک پر اندر سبھا کا اثر نظر آتا ہے اور بعض جزئیات تو اسی سے مستعار لے لیے گئے ہیں مثلاً اس کا خاتمہ بھی مبارکباد پر ہوتا ہے۔ اس کے چند شعر ذیل میں نقل کر کے ان کے مقابل اندر سبھا کے وہ شعر لکھے جاتے ہیں جن کا عکس ان میں صاف دکھائی دیتا ہے۔

| ناگر سبھا | اندر سبھا |
|---|---|
| جلسۂ ناگر ذیشان مبارک ہوئے | شادی جلوہ گلفام مبارک ہوئے |
| طرب وعیش کا سامان مبارک ہوئے | عیش وعشرت کا سرانجام مبارک ہوئے |
| گل سزاوار ہو بلبل کو سروقمری کو | سروقمری کو سزاوار ہو بلبل کو گل |
| ہم کو یہ سروخرامان مبارک ہوئے | ہم کو یہ سروگل اندام مبارک ہوئے |
| پی چکے شربت ہجر اب یہ دعا ہے استاد | پی چکے خون جگر ہجر میں جی بھر بھر کر |
| وصل کا جام ہر اک آن مبارک ہوئے | شربتِ وصل کا اب جام مبارک ہوئے"(40) |

## بزم سلیمان

اس کے مصنف منشی خادم حسین افسوس ہیں۔ افسوس تخلص کی وجہ سے کچھ لوگوں کو غلط فہمی ہوگئی کہ یہ افسوس شاید میر شیر علی افسوس ہیں۔ اس کے رد کے لیے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

"مگر یہ افسوس میر شیر علی افسوس نہیں بلکہ منشی خادم حسین افسوس ہیں۔ میر شیر علی افسوس کا انتقال 1809ء میں ہو چکا تھا اور ناٹک بزم سلمان

اس کے ترپن سال بعد 1862ء میں تصنیف کیا گیا۔" (41)

افسوس نے اس کے لیے جو قطعۂ تاریخ کہا ہے اس کا آخری شعر یوں ہے:

کہی تاریخ برجستہ سن فصلی کی ہاتف نے
پری زادوں میں بھی کیا شور ہیں بزم سلیمان کے

اس شعر کے آخری مصرعے سے اس کا سن تصنیف 1269 فصلی نکلتا ہے جو مطابق ہے 1278ھ اور 1862ء کے (42)

ادیب اس بارے میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"بزم سلیمان کا جو نسخہ میرے کتب خانے میں ہے وہ شیخ رجب علی تاجر کتب کی فرمائش سے مطبع ابد پرکاش میں پنڈت جگل کشور کے اہتمام سے چھپا تھا۔" (43)

اس ناٹک میں کردار اندر سبھا امانت سے مختلف ضرور ہیں یعنی اس میں سلیمان شاہ (پریوں کا افسر) فیروز پری زرد پری یاقوت پری ایک دیو شہزادہ اور جوگن ہیں مگر اس کا قصہ ہو بہو امانت کا ہی ہے۔

اوپر اس کا جو سنہ تصنیف درج کیا گیا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت اور اس کے درمیان پورے دس سال حائل ہیں مگر اس دس سال میں قصہ میں صرف اتنا ارتقا ہوا ہے کہ بزم سلیمان میں سلیمان شاہ کو یاقوت پری کے انسانی عشق کا حال معلوم ہوتا ہے تو وہ اسے بال و پر نوچ کر سبھا سے نکلوانے کے بجائے آگ میں جلواتا ہے اور پھر اسی خاک سے دوبارہ پری بنواتا ہے وہ دیو سے کہتا ہے:

ارے دیو پہلے اسے اس دم خوب جلاؤ
پری بنا کر پھر سنا بزم میں اس کو لاؤ

اس کے بعد بھی جب وہ عشق سے باز نہیں آتی تو اس کا تاج چھین کر اور پر نوچ کر بزم سے نکلوا دیتا ہے پھر یاقوت پری جوگن بن کر پرستان میں آتی ہے اور وہی سب کچھ ہوتا ہے جو اندر سبھا امانت میں ہوا ہے۔ اس میں اندر سبھا امانت سے ایک

چھوٹا سا اختلاف اور ہے۔ وہ یہ کہ اندرسبھا امانت میں شہزادہ گلفام کی پرستان میں موجودگی کی اطلاع راجہ اندر کو لال دیو دیتا ہے۔ بزم سلیمان میں شہزادہ گل اندام کی پرستان میں موجودگی کی اطلاع سلیمان شاہ کو زرد پری دیتی ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ لال دیو کا چغلی کھانا انسانی فطرت کے باعث تھا جبکہ زرد پری کا چغلی کھانا نسوانی رقابت کی وجہ سے ہے۔ اس تبدیلی سے کچھ اچھے پلاٹ کے تعمیر کی گنجائش تھی مگر یہ تبدیلی ایک ضمنی تبدیلی ہو کر رہ گئی ہے۔ آگے چل کر اس سے کوئی صحت مند اثر نہیں پیدا کیا جاسکا۔ یہ تو ہوئی قصے کی تبدیلی۔ اس کے علاوہ فارم کی بھی ایک ہلکی سی تبدیلی نظر آتی ہے وہ یہ کہ سلیمان شاہ جب دیو کو پریوں کے لانے کا حکم دیتا ہے تو ہر پری کی آمد گائی جاتی ہے۔ اس کے بعد پری اپنے حسب حال شعر خوانی کرتی ہے۔ اندرسبھا امانت میں حسب حال شعر خوانی کے بعد پری بغیر کسی مکالمے کے گانا گانا شروع کر دیتی ہے۔ بزم سلیمان میں پری حسب حال شعر خوانی کر لیتی ہے تو دیو سلیمان شاہ کو اطلاع دیتا ہے کہ پری حاضر ہے جو حکم ہو پھر سلیمان شاہ پریوں کو ناچنے گانے کا حکم دیتا ہے تب پری گانا شروع کرتی ہے۔

لیکن یہ سب جزوی اختلافات ہیں۔ ان اختلافات کے باوجود اس میں اندرسبھا امانت کی غلامانہ تقلید صاف نظر آتی ہے۔

اندرسبھا امانت میں 31 گانے ہیں جن میں 17 غزلیں اور چودہ گیت ہیں۔ بزم سلیمان میں 24 گانے ہیں جن میں دس غزلیں اور چودہ گیت ہیں چونکہ ایک پری کے پورے گانے اس میں کم ہو گئے ہیں اس لیے اس کی طوالت بھی اندرسبھا امانت سے کچھ کم ہے۔

اس میں بھی اندرسبھا امانت کی طرح سوائے شہزادہ گل اندام کے ہر کردار کی آمد گائی جاتی ہے اور ہر کردار حسب حال شعر خوانی بھی کرتا ہے۔ امانت کی طرح اس میں بھی جوگن اور سلیمان شاہ کے درمیان مکالمہ نثر میں ہوتا ہے اور آخر میں امانت کی طرح اس میں بھی مبارکباد گائی جاتی ہے۔

امانت کی طرح اس میں بھی کرداروں کی حالت کا اشارہ سرخیوں میں موجود ہے۔ جیسے ''شعرخوانی شہزادے کی بیچ عالم یاس میں'' یا 'بہاگ گانا شہزادے کا بیچ عالم فرقت میں'' یا ''پوچھنا سردار کا یاقوت پری سے غضب ناک ہوکر''۔ اس کے علاوہ امانت کی طرح اس میں اکثر گانوں کی سرخیوں کے ساتھ راگوں کی نشاندہی کی گئی ہے اور سوائے ایک راگ پوربی کے تمام راگیں بھی وہی ہیں۔ نظموں کی زمینوں میں بھی اندر سبھا امانت کی تقلید کی گئی ہے۔ مثال کے لیے بزم سلیمان کے کچھ اشعار امانت کے اشعار کے ساتھ درج کیے جاتے ہیں۔

| بزم سلیمان | اندر سبھا |
|---|---|
| چمن میں آمد آمد ہے پریزادوں کے افسر کی | سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے |
| بچھادے چاندنی فراش گردوں مہ کی چادر کی | پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے |
| سلیماں نام ہے مشہور سنگل دیپ میں ان کا | میرا سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج |
| فدا جان ان کے سائے پر ہے بلقیس پیکر کی | جی مرا ہے چاہتا جلسہ دیکھوں آج |
| افسر ہوں جنات کا پریوں کا سردار | راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام |
| نام سلیمان شاہ ہے شاہوں میں اظہار | بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام |
| آتی ہے سواری یہاں فیروز پری کی | محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے |
| مشتاق ہے بزم اس کی سدا جلوہ گری کی | سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے |
| یوسف کی طرح گرم یہ بازار ہے میرا | پھندے سے مرے کوئی نکلنے نہیں پاتا |
| ہر ایک حسیں دل سے خریدار ہے میرا | اس گلشن عالم میں بچھا دام ہے میرا |
| ترے جوروں کا شکوہ اے ستم ایجاد کیا کیجئے | خیال آتا ہے دل کو شکوہ بیداد کیا کیجئے |
| گذشتہ سرگذشت اپنی ہر اک دم یاد کیا کیجئے | خدا سے اے بت کافر تری فریاد کیا کیجئے |
| نیند سے کس نے یہاں لا کے بٹھایا مجھ کو | گھر سے یاں کون خدا کے لیے لایا مجھ کو |
| بیٹھے بٹھلائے مصیبت میں پھنسایا مجھ کو | کس ستم گار نے سوتے سے جگایا مجھ کو |
| جوگن آتی ہے نزاکت سے پرستان کے بیچ | جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ |

دھوم ہے جس کے ترانے کی پرستان کے بیچ — سرنیں ہاتھوں میں مندرے ہیں پڑے کان کے بیچ
جشن نو وصل گل اندام مبارک ہوئے — شادی جلوہ گلفام مبارک ہوئے
جلسۂ عشرت وآرام مبارک ہوئے — عیش وعشرت کا سرانجام مبارک ہوئے

بزم سلیمان کے بارے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں کہ:

''افسوس کے پیش نظر اندر سبھا کی مقبولیت کو دیکھ کر اس کے مقابلے میں ایک اور سبھا پیش کرنا تھا۔ شاید مقابلے کا خیال بھی رہا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ اس نقش ثانی کو نقش اول سے بہتر نہ بنا سکے۔ صرف غلامانہ تقلید کر کے مطمئن ہو گئے۔ ادبی حیثیت سے بھی اندر سبھا مداری لال سے تو بہتر ہے مگر امانت کی اندر سبھا اور بھیرو سنگھ عظمت کے جشن پرستان سے بہت کم درجے کی چیز ہے۔''(44)

## جشن پرستان

اس کے مصنف لالہ بھیرو سنگھ عظمت ہیں۔ اس کا ایک مطبوعہ نسخہ رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے۔ کتاب کے آخر میں دو قطعات تاریخ درج ہیں۔ ایک منشی شنکر دیال فرحت کا، دوسرا منشی خادم حسین افسوس مصنف بزم سلیمان کا۔ یہ دونوں قطعات درج ذیل کیے جاتے ہیں۔

(1) عجب یہ دلکش ودلچسپ ہے سانگ — پسند خاطر عشرت پرستان
کہو فرحتؔ جدا کرکے سر آہ — عجائب نسخہ جشن پرستان 1866ء

(2) لفظ رشک لالہ ورق نسترن ہے — عجب گلستان ہے یہ جشن پرستان
یہی روئے بہجت سے افسوس کہہ دو — پسند جہاں ہے یہ جشن پرستان 1273ء

فرحتؔ کے قطعہ میں الف کا تخرجہ اور افسوس کے قطعہ میں صرف ب کا تعمیہ کیا گیا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب ایک جگہ لکھتے ہیں:

''ایک دن بزم سلیمان کا ایک پرانا مطبوعہ نسخہ مرمت کے لیے میں

نے انہیں دیا۔ (سید رضا جلد ساز کو)۔ یہ بھی اندر سبھا کے طرز کا ایک ناٹک ہے جس کو 1269 ہجری کو افسوس نے تصنیف کیا تھا۔ اس کتاب کو دیکھ کر کہنے لگے کہ بہت مدت کے بعد آج یہ کتاب دکھائی دی۔ میری جوانی کے زمانہ میں چار اندر سبھائیں کھیلی جاتی تھیں۔ اندر سبھا امانت، اندر سبھا مداری لال، بزم سلیمان، جشن پرستان۔'' (45)

(اس اقتباس میں پروفیسر ادیب بزم سلیمان کا سنہ تصنیف 1269ھ بتاتے ہیں جبکہ افسوس کے قطعہ تاریخ میں اس کا سنہ تصنیف 1269 فصلی ہے جو مطابق ہے 1278ھ کے)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

''جشن پرستان کی ادبی اور شعری حیثیت اس طرز کی بیشتر کتابوں سے بہتر ہے۔'' (46)

ان دونوں بیانوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک اہم ناٹک ہے جو اپنے زمانے میں کافی مقبول رہا ہے لہٰذا یہاں اس کا ذکر قدرے تفصیل سے کیا جاتا ہے۔

کتاب کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے:

''جشن پرستان بطرز اندر سبھا من تصنیف لالہ بھیرو سنگھ عظمت۔''

مصنف نے اسے بطرز اندر سبھا ضرور کہا ہے مگر پھر بھی اس میں بزم سلیمان کی طرح غلامانہ تقلید نہیں کی گئی ہے۔ عظمت نے اس کے قصے میں کہیں کہیں مناسب تبدیلیاں کی ہیں۔ اس میں راجہ اندر کی جگہ پرستان کے بادشاہ فیروز شاہ کو دی گئی ہے۔ اس میں پریاں صرف دو ہیں۔ صنوبر پری اور یاقوت پری۔ دیو صرف ایک ہے کالا دیو۔ اندر سبھا امانت میں سبز پری شہزادہ گلفام پر عاشق ہوتی ہے لیکن اس میں گلفام ایک شہزادی ہے جو شہزادہ شمشاد پر عاشق ہوتی ہے۔ اس کا قصہ یوں ہے۔

شہزادی گلفام شہزادہ شمشاد کو خواب میں دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے اور وزیر زادی کو اپنا ہم راز بناتی ہے۔ وزیر زادی اسے ایک فقیر کے پاس لے جاتی ہے جو اپنی کرامات سے شہزادہ شمشاد کی ملاقات اس سے کروا دیتا ہے۔ شہزادی

گلفام کو دیکھ کر شہزادہ بھی اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ دونوں میں عہد و پیمان بھی ہوتے ہیں۔ ایک روز شہزادہ شکار کھیلنے کے لیے جنگل میں جاتا ہے۔ وہاں صنوبر پری اس پر عاشق ہو جاتی ہے اور اسے پرستان اڑا لے جاتی ہے۔ وہاں وصل کی خواہش کرتی ہے۔ شہزادہ انکار کرتا ہے مگر پری وصل ہی کو اس کی رہائی کی شرط قرار دیتی ہے۔ صنوبر پری ایک روز فیروز شاہ کے یہاں ناچ گا رہی تھی کہ کالا دیو فیروز شاہ سے اس کی چغلی کھاتا ہے کہ صنوبر پری ایک انسان پر عاشق ہے۔ فیروز شاہ اسی وقت دیو کے ذریعہ شہزادی کو پکڑ وا بلواتا ہے۔ شہزادہ صفائی پیش کرتا ہے کہ وہ بے قصور ہے مگر فیروز شاہ اسے قاف کے قید خانے میں قید کر دیتا ہے اور صنوبر پری کے پر نچوا کر محفل سے نکال دیتا ہے۔''

جب شہزادہ کئی روز تک نہیں آتا تو گلفام بے چین ہو جاتی ہے اور جوگن بن کر اسے تلاش کرنے نکلتی ہے اور پرستان تک پہنچ جاتی ہے۔ کالا دیو اس کے گانے کی تعریف فیروز شاہ سے کرتا ہے۔ اس کی خواہش پر جوگن کو محفل میں بلاتا ہے۔ فیروز شاہ جوگن کے گانے سے خوش ہو کر اس کی کوئی خواہش پوری کرنے کا وعدہ کرتا ہے۔ اس پر جوگن شہزادہ کی رہائی کی خواہش کرتی ہے۔ فیروز شاہ پہلے تو چیں بجبیں ہوتا ہے مگر جوگن کے یاد دلانے پر کہ بادشاہ اپنے وعدے سے نہیں مکرتے، وہ شہزادہ شمشاد کو رہا کر دیتا ہے۔ مبارکباد پر سبھا ختم ہو جاتی ہے۔

اس قصے سے اتنی بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ عظمت نے اپنے قصے کی بنیاد امانت اور مداری لال کے خاکے پر رکھی ہے اور اپنی طرف سے کچھ دلچسپ اضافے بھی کیے ہیں۔ مثلاً یہ کہ شہزادی گلفام کا شہزادہ شمشاد کو خواب میں دیکھ کر اس پر عاشق ہونا اور فقیر کی کرامات سے دونوں کی ملاقات۔

گو کہ اردو مثنویات اور داستانیں خواب میں دیکھ کر عاشق ہونے، سبز پوش یا پیر مرد کی دعا یا کرامات سے مشکلات پر قابو پانے سے بھری پڑی ہیں مگر قابل تحسین ہے ان روایات کا مناسب اور دلچسپ استعمال۔

مداری لال کی طرح عظمت کا شہزادہ بھی شکار کھیلنے کو جاتا ہے مگر وہاں اس کی ملاقات شہزادی سے ہونے کے بجائے پری سے ہوتی ہے جو اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ یہاں دونوں میں ایسی ہی گفتگو ہوتی ہے جیسی اندر سبھا مداری لال کی شکار گاہ میں شہزادی اور شہزادے میں ہوتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ مداری لال کی گفتگو بہت لمبی اور اکتا دینے والی ہے جبکہ عظمت کے یہاں مختصر اور بامعنی ہے۔

پھر شہزادہ شمشاد کا صنوبر پری کے وصل سے انکار کرنا اور شہزادی سے وفادار رہنا جہاں شہزادے کے کردار پر روشنی ڈالتا ہے، وہیں انسانی برتری کا احساس بھی پیدا کرتا ہے۔

اندر سبھا امانت میں شہزادہ گلفام اور سبز پری راجہ اندر کے عتاب کا نشانہ بنتے ہیں جبکہ جشن پرستان میں شہزادہ شمشاد اور صنوبر پری پر فیروز شاہ کا عتاب نازل ہوتا ہے لیکن امانت کی سبز پری کے بجائے اس میں مداری لال کی شہزادی کی طرح شہزادی جوگن بنتی ہے لیکن مداری لال کی اندر سبھا میں شہزادی کے ساتھ وزیر زادی بھی جوگن بن کر جاتی ہے۔ عظمت نے شہزادی کو اکیلا ہی جوگن بنا کر بھٹکنے کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ عظمت تنوع پیدا کرنے کے چکر میں شہزادی کو اکیلا ہی اتنی بڑی مہم پر بھیج دیتے ہیں۔ مثنویوں اور داستانوں میں جہاں بھی شہزادیوں کے ایسے رول ہیں وہاں ان کے ساتھ وزیر زادی یا کوئی دوست ضرور ساتھ ہوتا ہے۔ روایت سے بغاوت تو کی جا سکتی ہے مگر صنف نازک کا اتنی بڑی مہم پر اکیلا جانا غیر فطری اور بعید از قیاس لگتا ہے۔ امانت بھی سبز پری کو جوگن بنا کر اکیلا ہی بھیجتے ہیں لیکن امانت انسان کو نہیں پری کو اکیلا بھیجتے ہیں جس کے پاس فوق فطری قوت ہے اس لیے امانت کے یہاں یہ غیر فطری نہیں معلوم ہوتا۔

اسی طرح یہ بات بھی کھٹکتی ہے کہ شہزادی پرستان میں کیسے پہنچ گئی۔ جبکہ پرستان میں انسان کا گزر ایک مشکل امر ہے۔ پھر یہ کہ شہزادی کو اس بات کا علم کیسے ہوا کہ شہزادہ شمشاد فیروز شاہ کی قید میں ہے کہ وہ اس کی رہائی کی طلبگار ہوئی۔ قصہ میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا گیا ہے۔ ابراہیم یوسف اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''ایسی غیر مربوط کڑیاں اندر سبھا امانت اور مداری لال میں بھی موجود ہیں لیکن چونکہ عظمت نے تعمیر قصہ کی طرف بھی تھوڑا بہت دھیان دیا ہے اس لیے یہ بات کھٹکتی ہے ورنہ اسے اس دور کا عام رواج کہہ کر نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔''(47)

ابراہیم یوسف نے یہاں اندر سبھا مداری لال کے ساتھ ساتھ اندر سبھا امانت کو بھی شامل کرلیا حالانکہ امانت کے یہاں اگر کوئی غیر مربوط کڑی ہے تو شرح میں اس کی طرف واضح اشارہ موجود ہے جس سے اس کا عیب دور ہو جاتا ہے۔

بہر حال جس دور میں یہ سبھائیں لکھی گئیں۔ اس وقت ڈراموں میں کردار نگاری کا کوئی تصور ہی نہیں تھا۔ اگر تھوڑی بہت کردار نگاری کہیں نظر آجائے تو اسے اتفاق ہی سمجھنا چاہیے۔ جشن پرستان میں بھی کردار نگاری کا کوئی اعلیٰ نمونہ نہیں ملتا۔

جہاں تک شہزادی کے کردار کا تعلق ہے، یہ ایک فعال کردار ہے لیکن اس میں تدریجی ارتقا نہیں پایا جاتا بلکہ وہ گڑھا گڑھایا ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ فعال ہے تو شروع سے آخر تک فعال ہی رہتی ہے۔ شروع میں فقیر کے پاس مراد حاصل کرنے جاتی ہے تو آخر میں جوگن بن کر شمشاد کی تلاش میں نکلتی ہے۔ البتہ اس فعالیت میں عزم وحوصلہ ضرور جھلکتا ہے۔ اس کے اندر ذہانت اور معاملہ فہمی بھی ہے لہٰذا جب فیروز شاہ شہزادے کو رہا کرنے میں آنا کانی کرتا ہے تو بڑے دانشمندانہ طریقہ سے کہتی ہے:

شاہوں سے ہیں بعید یہ وعدہ خلافیاں ۔۔۔ اقرار کیا کیا تھا ذرا یاد کیجئے
جب قول دے چکے تو تامل پھر اس میں کیا ۔۔۔ جو کچھ میں مانگتی ہوں وہ امداد کیجئے

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف حوصلہ مند بلکہ شاہوں کی مزاج شناس بھی تھی۔ وہ اپنے فن اور ذہانت کی بناء پر شہزادے کو رہا کرانے میں کامیاب ہوتی ہے اور یہ تمام عناصر ایک قدرے پراثر شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں۔

مداری لال کی شہزادی تو اس لائق بھی نہیں کہ اس سے اس کا موازنہ کیا جائے البتہ امانت کی سبز پری سے اس کا موازنہ کیا جائے تو یہی تمام باتیں اس کے کردار میں بھی نظر آتی

ہیں اور سبز پری کا کردار کسی حالت میں اس سے کم نہیں۔

شہزادے شمشاد کے کردار کے بارے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں کہ:

''اگر ہم امانت کے شہزادہ گلفام اور عظمت کے شہزادہ شمشاد کا مقابلہ کریں تو ہمیں شہزادہ شمشاد کا کردار زیادہ جاندار نظر آتا ہے۔ شہزادہ گلفام سبز پری کی خواہش اس شرط پر پوری کرنے کو تیار ہو جاتا ہے کہ وہ اسے راجہ اندر کی محفل دکھادے مگر شہزادہ شمشاد ایسی کسی لالچ کا شکار نہیں ہے۔'' (48)

ابراہیم یوسف کا یہ کہنا غلط ہے۔ شہزادہ شمشاد بھی ایسے ہی لالچ کا شکار ہے۔ جب صنوبر پری اس سے کہتی ہے کہ:

ایک بار جی کھول کر تجھ کو کرلوں پیار گھر ترے پہنچادوں گی تجھ کو بے تکرار
کرتی ہے جو اے پری مجھ سے یہی قرار وصل ترا منظور ہے نہیں مجھے انکار

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ دونوں کسی نہ کسی لالچ کا شکار ہیں اور اس لالچ میں دونوں ایک قسم کے عمل کے مرتکب ہوتے ہیں۔

ابراہیم یوسف اس سلسلے میں آگے لکھتے ہیں:

''اس یک طرفہ عشق اور خواہش وصل سے شہزادہ شمشاد کو کس قدر نفرت ہے وہ ایک ایک لفظ سے ظاہر ہے۔ اس نے شہزادہ شمشاد کے کردار کو گلفام کے کردار سے بلند کر دیا ہے جو راجہ اندر کی محفل دیکھنے کے لیے سبز پری کی ہر خواہش پوری کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ شہزادہ شمشاد شہزادی گلفام سے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے۔ پری کی محبت کو نہ صرف ٹھکرا دیتا ہے بلکہ اس کی خواہش وصل سے نفرت کرتا ہے۔ اسے اپنے انسان ہونے اور دیگر مخلوقات سے بلند ہونے کا احساس بھی ہے۔ وہ موقع شناس ہے اور وقتی طور پر حالات سے سمجھوتہ بھی کرسکتا ہے اور موقع ملنے پر ان سے نکلنے کی کوشش بھی کرتا

ہے۔ بہر حال اس کا کردار شہزادہ گلفام کے کردار سے ہر حالت میں
جاندار اور قابل توجہ ہے۔" (49)

اس میں ابراہیم یوسف کی صرف ایک بات سے متفق ہوا جا سکتا ہے کہ شمشاد موقع شناس ہے۔ وقتی طور پر حالات سے سمجھوتہ کر سکتا ہے اور موقع ملنے پر ان سے نکلنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ چنانچہ جب فیروز شاہ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے اور فیروز شاہ اس سے باز پرس کرتا ہے تو وہ دوٹوک کہتا ہے کہ میں بے قصور ہوں، آپ کی صنوبر پری گنہگار ہے جو مجھے یہاں لائی تھی، میں تو مجبور تھا۔ اس طرح وہ اپنے کو بے قصور ثابت کر کے رہائی کی ایک کوشش کرتا ہے۔ گوکہ اس سے پہلے وہ پری کی لالچ پر حالات سے سمجھوتہ کرتے ہوئے اس کے وصل کے لیے تیار ہو گیا تھا۔

اب جہاں تک بات ہے وصل کے انکار کی وہ تو شہزادہ گلفام بھی کرتا ہے۔ اس کے اندر بھی انسانی برتری کا احساس ہے۔ شمشاد کے انکار میں شدت اس لیے زیادہ ہے کہ وہ پہلے ہی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے قول دے چکا تھا اور گلفام کے ساتھ ایسی کوئی پابندی نہیں تھی۔ شمشاد اگر اپنے قول و قرار میں پورا اترتا ہے اور شہزادی سے بے وفائی نہیں کرتا تو گلفام کے لیے ایسا کوئی موقع نہیں آتا جہاں اس کا کردار اس زاویے سے پرکھا جا سکے۔

اس طرح اگر مکمل نہیں تو جزوی طور پر ابراہیم یوسف کے مندرجہ بالا قول سے اختلاف کیا جا سکتا ہے پھر بھی ان کے مندرجہ ذیل بیان میں بڑی صداقت ہے کہ:

"اندر سبھا امانت سے جشن پرستان تک ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ ارادی یا غیر ارادی طور پر کردار نگاری کا ایک روپ پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا۔ جشن پرستان کے کردار بے جان مورتیاں نظر نہیں آتے بلکہ انھوں نے چلتے پھرتے اور حساس انسانوں کا روپ دھارنا شروع کر دیا تھا اور اندر سبھائی انداز میں لکھے جانے والے ڈراموں میں ارتقاء کے آثار نمایاں ہونے شروع ہو گئے ہیں۔ اگر امانت نے

اندر سبھائی ڈراموں سے اردو کو روشناس کرایا تو بلاشبہ عظمت نے اس
میں رنگ آمیزی کی اور ترقی کی طرف راستہ دکھایا۔‘‘(50)

جشن پرستان کے گانوں میں غزل، مثنوی، چھند، دوہے، ٹھمریاں، ساون، بہاگ اور ہولی کا استعمال کر کے عظمت نے امانت ہی کی طرح تنوع پیدا کرنے اور ہر ذوق کے سامعین کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ عظمت کے یہاں امانت اور مداری لال کے مقابلے میں گانے کا استعمال کم ہے۔ ان کے یہاں مکالموں میں اشعار زیادہ ہیں۔ عظمت کے بہت سے دوغزلے مثنویاں، گرہ بند، چھند اور دوہرے بھی سوال و جواب کی شکل میں ہیں جو قصے سے مربوط ہیں جبکہ امانت کے بہت سے گانے قصے سے مربوط نہیں ہیں لیکن عظمت کے یہاں نہ تو مکالموں میں بات کی تکرار ہے اور نہ ہی یہ مداری لال کی طرح طویل اور اکتا دینے والے ہیں۔

اس میں صرف پانچ غزلیں ہیں جن میں دو قصے سے مربوط ہیں۔ عظمت کے یہاں گرہ بند کا صرف ایک ایک بند سوال و جواب میں پڑھا جاتا ہے جبکہ مداری لال کے یہاں سات سات بند کا ترجیع بند سوال و جواب میں پڑھا جاتا ہے۔ جشن پرستان میں گانوں کی اس تخفیف اور زیادہ اشعار کا قصے سے مربوط ہونے کی وجہ سے خوشگوار فضا اور ماحول پیدا ہوتا ہے، اس سے قصے کا تسلسل برقرار رہتا ہے اور قصہ تیزی سے آگے بڑھتا ہے۔

اندر سبھا امانت کی طرح اس میں بھی ہر اہم کردار کی آمد گائی جاتی ہے اور ان میں سے کچھ کردار اپنے حسب حال شعر خوانی بھی کرتے ہیں اور امانت کی طرح اس میں بھی آخر میں مبارکباد ہے۔

عظمت کے یہاں شہزادی گلفام و وزیرزادی اور فیروز شاہ کی آمد تو گائی جاتی ہے مگر وہ حسب حال شعر خوانی نہیں کرتے گو کہ حسب حال شعر خوانی کرنے سے ہمیں کرداروں کے بارے میں بہت سی معلومات فراہم ہو جاتی ہیں اور ان کی شخصیت کے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اس کی وجہ سے کسی کردار کی ابتدائی نمود ہی

سے اس کی شخصیت کی بہتر تعمیر شروع ہو جاتی ہے لہٰذا عظمت کی یہ روایت شکنی کردار نگاری کے لحاظ سے زیادہ مستحسن نہیں گردانی جا سکتی۔ عظمت کے اس رویہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ان تین کرداروں کو بہت باوقار جانتے ہیں اور ان کے نزدیک حسب حال شعر خوانی سے وقار مجروح ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے ان کرداروں سے حسب حال شعر خوانی نہیں کرواتے۔

ان سبھاؤں کے ذکر میں زمانی تقدم کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ ابھی تک جن سبھاؤں کا ذکر ہوا اندر سبھا کی روایت میں یہ سبھائیں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اسی وجہ سے انہیں اولیت دے کر ان کا ذکر تفصیل سے کیا گیا۔ ان کے علاوہ ذیل میں ان سبھاؤں کا مختصر ذکر بھی کیا جاتا ہے جن پر روزن اور ادیب روشنی ڈال چکے ہیں۔

اندر سبھا امانت کا اس قدر چرچا ہوا کہ نہ صرف پیشہ ور منڈلیاں اسے اس برعظیم کے اطراف و جوانب میں پیش کرنے لگیں بلکہ اس کی غیر معمولی مقبولیت سے متاثر ہو کر روزن نے جرمن زبان میں اس کے ترجمے کے ساتھ مقدمہ بھی لکھا۔ اس مقدمے میں اندر سبھا کے تتبع میں لکھی گئی گیارہ کتابوں کا ذکر ہے جن میں سے دو کا ذکر اوپر آ چکا ہے یعنی اندر سبھا مداری لال اور جشن پرستان، باقی کا مختصر ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

## فرخ سبھا

اس کا مصنف نامعلوم ہے۔ یہ لاہور سے شائع ہوئی۔ اس میں زیادہ تر امانت کی اور کہیں کہیں مداری لال کی پیروی کی گئی ہے۔ تھوڑے سے ردوبدل کے ساتھ اس کا قصہ ہو بہو امانت کا قصہ ہے۔

اس کی مختلف نظموں کی ابتدا امانت ہی کے لفظوں میں ہے۔ جیسے ''معمور ہوں''، ''راجہ ہوں''، ''اری جوگن''، ''ارے دیو''، ''بیداد مجھے یاد ہے''، ''گھر سے یاں کون''۔ مختصر یہ کہ خفیف سے اختلاف کے ساتھ یہ بالکل امانت کا قصہ ہے(51)

## راحت سبھا

یہ راحت نامی شخص کی تصنیف ہے۔اس میں بھی بالکل اندر سبھا امانت کا تتبع کیا گیا ہے۔ ہولی بسنت، چھند اور ٹھمریاں جابجا اس میں بھی ہیں۔ یہاں تک کہ بسنت والی غزل بھی ہے اور اس کی ردیف بھی بسنتی ہے(52)

## ہوائی مجلس جدید

گو کہ اس کے نام کے ساتھ سبھا کا لفظ نہیں جڑا ہوا ہے پھر بھی یہ امانت اور مداری لال کا مرکب ہے۔ اس کے قصے کی بنیاد بھی پری اور انسان کے عشق پر ہے۔ روزن لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ تقریباً وہی چیز ہے جو لاہور کے تھیٹر میں ہوائی مجلس کے نام سے مشہور ہے۔ یہ مضمون اور اسلوب بیان میں بالکل امانت اور مداری لال کی اندر سبھا کے طرز پر ہے۔''(53)

## بندر سبھا

یہ اندر سبھا امانت کی ہجو یہ نقل ہے جو بمبئی سے شائع ہوئی۔اس میں بھی بسنت کی غزل ہے جس کی ردیف بسنتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

''غزل شتر مرغ پری کی بہار کے موسم میں...

آمد سے بسنتوں کے ہے گلزار بسنتی — ہے فرش بسنتی در و دیوار بسنتی

آنکھوں میں حماقت کا کنول جب سے کھلا ہے — آتے ہیں نظر کوچہ و بازار بسنتی

افیون مدک چرس و چانڈو کی بدولت — یاروں کے سدا رہتے ہیں رخسار بسنتی

دے جام مئے گل کے مئے زعفران کے — دو چار گلابی ہوں تو دو چار بسنتی

تحویل جو خالی ہو تو کچھ قرض منگالو — جوڑا ہے پری جان کا تیار بسنتی

## ناٹک جہانگیر

اس کا قصہ یوں شروع ہوتا ہے کہ ایک منچلے شہزادے جہاں دار نے ایک نوجوان لڑکے کو اپنی پناہ میں لے لیا۔ وہ لڑکا ایک روز اپنی معشوقہ کے گھر میں گھس گیا۔ جہاں دار کے باپ جہانگیر نے ناراض ہوکر اس کو شہر بدر کر دیا اور اس کو ایک پری اٹھا لے گئی۔ اس قصہ کا خاتمہ بالکل اندرسبھا کا سا ہے۔ (54)

روزن آگے لکھتے ہیں:

''دوسری کتابیں جن میں قصے دوسری طرح کے ہیں مگر ان کا اسلوب امانت ہی کا سا ہے۔ ان کو بھی اندرسبھا کے طرز کے ادب میں شامل کر سکتے ہیں۔ اس طرح کی کتابیں حسب ذیل ہیں:

لیلیٰ مجنوں، الہ دین اور طلسمی چراغ، نورالدین وحسن افروز۔ یہ تینوں عربی قصوں سے ماخوذ ہیں۔ ان میں سے بعض کئی کئی صورتوں سے لاہور اور دوسرے مقامات سے چھپ کر شائع ہوئی ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ سب کتابیں امانت کے طرز پر لکھی گئی ہیں۔

## تحفہ دل کشا

یہ ڈرامہ امانت کی اندرسبھا پر مبنی ہے (فہرست برٹش میوزیم)۔ اردو کے علاوہ اور زبانوں میں بھی اندرسبھا کی نقل کی گئی ہے۔ تھوڑے ہی دن ہوئے، ایک کتاب مرہٹی زبان میں بمبئی سے شائع ہوئی ہے جس کے دیباچے میں اندرسبھا کا حوالہ موجود ہے۔ (55)

مسعود حسن رضوی ادیب روزن کے اس بیان کو اپنی کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں درج کرنے کے بعد مندرجہ ذیل سبھاؤں کا اضافہ اپنی طرف سے بھی کرتے ہیں۔

## عاشق سبھا

اس ڈرامے کا مصنف نامی تخلص کا کوئی غیر معروف شاعر ہے۔ اس کا ہیرو ایک عاشق ہے جس کا نام نہیں بتایا گیا ہے۔ اس میں دو دیو ہیں۔ ایک ابلق اور ایک پیلا۔

ہیرو جب جواہر پری پر عاشق ہوتا ہے تو پیلا دیو اندر سبھا امانت کے کالے دیو کی طرح عاشق و معشوق سے ہمدردی برتتا ہے اور ابلق دیو امانت کے لال دیو کی طرح دونوں کا مخالف ہے۔ اس کا قصہ نہ صرف یہ کہ اندر سبھا امانت سے مشابہت رکھتا ہے بلکہ اسی سے ماخوذ ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''اس کا جو نسخہ میرے سامنے ہے وہ مطبع گلستان محمدی لکھنؤ میں چھپا تھا۔''(56)

## نیچر سبھا

اس ناٹک کا مقصد علی گڑھ تحریک کا مضحکہ اڑانا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ مصنف اپنے مقصد میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ اس کے مصنف کا نام مرزا عنایت علی بیگ ہے جو لکھنؤ میں کتابوں کی تجارت کرتے تھے اور ایک معمولی اخبار ''آفتاب عالم آرا'' کے مالک تھے۔

اس کا مقصد جو بھی رہا ہو اس کا پلاٹ ہو بہو اندر سبھا امانت کے خاکے پر تیار کیا گیا ہے۔ اس میں راجہ اندر کی جگہ راجہ نیچر ہے۔ چار پریاں ہیں جن کے نام کفر پری، فریب پری، بے دینی پری اور نئی روشنی پری ہیں۔ اس میں دو دیو ہیں، ایک بے تہذیبی کا کالا دیو اور دوسرا تعصب کا لال دیو۔ قصے کا مقام پرستان کی جگہ نیچرستان ہے۔(57)

## نشان عشق

یہ بلند شہر کے ایک رئیس اور معمولی شاعر کنور محمد معشوق علی خاں بجا کی تصنیف ہے۔ اس میں شاہ خراسان کے بیٹے شاہزادہ نگین اور شاہ ختن کی بیٹی شہزادی حسین کے عشق و معاشقہ کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اس کے شروع کے زیادہ حصے میں مداری لال اور آخر کے کم حصے میں امانت کی پیروی کی گئی ہے۔

یہ ناٹک امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کے جواب میں لکھا گیا ہے، جیسا کہ خود مصنف خاتمۂ کتاب پر کہتا ہے:

بطرز نوبشد این نظم منظوم　　امانت ومداری راجواب
یہ ناٹک پہلی مرتبہ مصنف کی زندگی میں 1313ھ مطابق 1895ء میں مطبع نامی لکھنؤ میں چھاپا گیا۔(58)

## مثنوی اندر سبھا

اس ناٹک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے لیے دو قطع تاریخ منیر شکوہ آبادی نے کہے۔ منیر کے یہ دونوں قطعے ان کی سرخیوں کے ساتھ یہاں درج کیے جاتے ہیں۔

تاریخ مثنوی محمد خاں صاحب فقیر شاہجہاں پوری کی

اس نسخے کو جو دیکھا منیر اہل سخن نے　　تعویذ شفائے دل رنجور بنایا
ہاتف نے کہا مصرعہ تاریخ مسیحی　　بے مثل پری خانہ معمور بنایا

ایضاً مثنوی اندر سبھا

جب فقیر خوش بیاں نے نظم کی اندر سبھا　　ہوگیا پریوں کی محفل میں تجلی نور کا
ٹھمریاں غزلیں چھلکتی ہیں شراب لطف سے　　کیف چشم وگوش نے پایا مئے انگور کا
بندش میں چست الفاظ ومعانی میں درست　　حسن مضموں سے عیاں ہے جلوہ روئے یار کا
مجھ کو بھی فرمائش تاریخ آئی ہے منیر　　خاطر احباب شیوہ ہے دل رنجور کا
مصرعہ تاریخ نورانی یہ ہاتف نے کہا　　ہے کتاب جاں فزا زیبا مرقع نور کا

منیر کے ان قطعات سے اس ناٹک کے بارے میں کئی اطلاعات ملتی ہیں۔ پہلے قطعہ کی سرخی میں اسے مثنوی کہا گیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی کے فارم میں ہے۔ دوسرے قطعے میں اسے اندر سبھا کہا گیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اندر سبھا کے طرز پر لکھی گئی ہے پھر دوسرے قطعہ میں یہ بتایا گیا ہے کہ اس میں ٹھمریاں اور غزلیں استعمال ہوئی ہیں جس سے اس پر امانت کا اثر صاف ظاہر ہوجاتا ہے۔ اس کے مصنف کا نام بھی ان ہی قطعوں سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کا سال تصنیف پہلے قطعے سے 1870ء اور دوسرے قطعے سے 1287ھ نکلتا ہے۔(59)

# کرزن سبھا

یہ ناٹک نہیں بلکہ چھوٹی سی ناٹک نما چیز ہے جسے اکبر الہ آبادی نے لارڈ کرزن کی آمد کے موقع پر لکھا تھا۔ جب وہ 1896ء میں ہندوستان کے وائسرائے ہو کر آئے تھے۔ یہ اودھ پنچ میں شائع بھی ہوئی اور کلیات اکبر حصہ اول میں شامل بھی ہے۔ یہ جو کچھ بھی ہے اس کے اجزاء سے اندر سبھا کا اثر صاف ظاہر ہے۔ اس کے اجزا یوں ہیں: آمد لارڈ کرزن کی۔ آمد اقبال پری کی۔ غزل زبانی اقبال پری کی۔ مبارکباد پنچ کی طرف سے کرزن کے نام۔ اس خاکے سے اندر سبھا امانت کا اثر صاف ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کے کچھ اشعار اور مصرعوں پر بھی اس کا اثر ہے مثلاً:

| اندر سبھا | کرزن سبھا |
|---|---|
| سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے | سبھا میں دوستو کرزن کی آمد آمد ہے |
| معمور ہوں شوخی سے شرارت سے بھری ہوں | ہوں ناز سے معمور حکومت سے بھری ہوں |
| دھانی مری پوشاک ہے میں سبز پری ہوں | زریں مرادامن ہے میں اقبال پری ہوں |
| شہزادہ گلفام کی صورت پہ مری ہوں | شاہنشہ اڈورڈ کی صورت پہ مری ہوں |
| سروقمری کو مبارک رہے بلبل کو گل | ہو مبارک شہ انگلینڈ کو تخت و دیہم |
| ہم کو یہ سروگل اندام مبارک ہوئے + | مجھ کو یہ طبع گہر بار مبارک ہوئے |

گو کہ ان چند سبھاؤں کی حیثیت اندر سبھا کے تتبع میں لکھی گئی کثیر التعداد کتابوں میں مشت نمونہ از خروارے سے زیادہ نہیں۔ پھر بھی ان کے تجزیے سے اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا امانت کی قائم کی ہوئی روایت نہ صرف یہ کہ ایک مدت تک قائم رہی بلکہ اس میں ارتقاء بھی ہوتا رہا، خواہ یہ ارتقاء برائے نام ہی کیوں نہ ہو۔

اندر سبھا امانت بہت دنوں تک چھپتی اور ترقی یافتہ اسٹیج پر اسٹیج ہو کر قبول عام کی سند حاصل کرتی رہی لیکن اسی کے ساتھ یہ سبھائیں بھی اس کے اثر کو مدت دراز تک قائم رکھنے اور اس کی روایت کو آگے بڑھانے میں بہت مددگار ثابت ہوئیں۔

مذکورہ بالا ان سبھاؤں میں سے بندر سبھا، کرزن سبھا، نیچر سبھا اس نظریے سے لکھی

نہیں گئی تھیں کہ ان کا کھیل تیار کیا جائے اور بعض جو اس نظریے سے لکھی گئی تھیں، کھیلی نہیں جاسکیں۔ جن سبھاؤں کے کھیل تیار ہوئے ان میں سے کوئی بھی اندر سبھا امانت کے برابر نہ پہنچ سکی مگر انھوں نے مختلف طبقوں کے لیے سامان تفریح مہیا کیا۔

امانت کی اندر سبھا عوام کے پڑھے لکھے متوسط طبقے کے مذاق کے موافق تھی۔ اس سے نیچے کے طبقے کو مداری لال کی اندر سبھا زیادہ پسند آتی تھی۔ ناگر سبھا ان پڑھ ادنیٰ طبقے میں سب سے زیادہ مقبول تھی پھر یہ کہ متوسط طبقہ بھی ایک ہی کھیل کہاں تک دیکھتا لہٰذا بزم سلیمان اور جشن پرستان جیسی سبھائیں ان کے منہ کا مزہ بدلنے اور ڈرامے سے ان کی دلچسپی قائم رکھنے میں مددگار ہوئیں۔

چنانچہ ان تمام سبھاؤں کی اپنی اپنی جگہ کچھ نہ کچھ اہمیت ضرور ہے لہٰذا اردو ڈرامے کا کوئی بھی تاریخ نگار یا نقاد انہیں نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا۔

# پارسی اسٹیج ڈراموں پر اندرسبھا کے اثرات

اس باب میں پارسی اسٹیج پر اندرسبھا کے اثرات کی نشاندہی ہونی ہے لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے اندرسبھا کے اثرات کی وضاحت ہوجائے کہ اندرسبھا کے اثرات سے کیا مراد ہے۔

اندرسبھا کے اثرات سے مراد ہیں اندرسبھا کے وہ اہم عناصر جو اس کی مقبولیت کا سبب بنے اور روایت بن کر بعد کے اکثر ڈراموں میں مدت دراز تک جلوہ گر ہوتے رہے۔ وہ اہم عناصر یہ ہیں۔

کہانی کا فوق فطری اور تخیلی ماحول۔ رقص و موسیقی (گانے) کے فن کو بنیادی طور پر دلچسپی، تفریح اور نشاط طبع کا وسیلہ بنانے کا غالب رجحان۔ پری کا انسان پر عاشق ہونا۔ جوگن اور اس کے فن کی قوت، نسوانی فطانت اور ذہانت کا مظاہرہ۔ جنسی قربت کا احساس، فوق فطری عناصر پر انسان کی فوقیت، فوق فطری مخلوق کی ہمدردیاں انسانوں کے ساتھ، عشق کی قوت اور محیر العقول قوت کا استعمال۔

جس زمانے میں اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں اندرسبھا کی دھوم مچ رہی تھی، قریب قریب اسی دور میں بمبئی میں بھی اردو ڈرامہ جنم لے رہا تھا۔ بمبئی میں ڈرامہ اندرسبھا کی روایت سے متاثر ہوا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پورا پارسی تھیٹر اندرسبھا کے رنگ میں ڈوب گیا۔

بمبئی میں اردو ڈرامے کے آغاز کو ڈاکٹر عبدالعلیم نامی پرتگالیوں اور انگریزوں کے تبلیغی اور شوقیہ اسٹیج کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''اردو تھیٹر عہد جدید کی پیداوار ہے۔ پرچگیز اقتدار کے ساتھ وہ عالم وجود میں آیا اور اس کے زوال کے ساتھ ہی موت کی آغوش میں سو گیا... اردو اسٹیج کی تاریخ میں وہ دن نہایت مسعود و مبارک تھا جب پرچگیز اپنے سیاسی، معاشی اور تجارتی مشن کے ساتھ سرزمین ہند پر اترے اور اس شان بے نیازی سے آگے بڑھے کہ بازیگران سیاست ملکی انگشت بدنداں رہ گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ مشرق قریب اور مشرق بعید میں پھیل گئے۔

پرچگیز نے گوا فتح کرنے کے بعد جب حدود سلطنت کو وسعت دی اور مختلف مشنوں کے ذریعہ تبلیغی سرگرمیاں شروع کیں تو ان کو ایک ایسی زبان کی ضرورت پیش آئی جو شمال و جنوب میں یکساں کام آئے۔ یہ زبان ہندوستانی یا اردو تھی جو اگرچہ ابھی تک سن شعور کو نہیں پہنچی تھی پھر بھی تبلیغی ضرورت کے تحت کافی تھی۔ پرچگیز نے اس زبان کو حضرت عیسیٰ کی زندگی کے حالات اسٹیج پر پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔

اردو کے ابتدائی ڈرامے جو پرچگیز اور ان کے تبلیغی مشنوں نے دکھائے وہ سب مذہبی ہیں اور حضرت عیسیٰ کی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں۔'' (60)

وہ آگے لکھتے ہیں:

''اگرچہ اردو ڈرامے کی تاریخ گوشہ گمنامی میں پڑی ہوئی ہے۔ پھر بھی پرچگیز اور اٹالین فادرز نے جو ریکارڈ چھوڑے ہیں اور ان کی خط و کتاب سے جو حوالے ملتے ہیں، ان سے ڈرامے کی ابتدا 1560ء سمجھی جاتی ہے لیکن بعض مبلغین تثلیث کا خیال ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا اس سے بہت پہلے ہو چکی تھی اور پرچگیز فادرز خود اس میں کام کرتے تھے اور فارسی آمیز ٹوٹی پھوٹی اردو میں تماشے دکھاتے تھے۔'' (61)

اس بات کی شہادت تو تاریخ سے ملتی ہے کہ بمبئی، گوا اور اس کے قرب و جوار میں

پرتگالی ایک عرصہ تک مقیم رہے۔ یہ بھی قرین قیاس ہے کہ انھوں نے تبلیغ کے لیے اسٹیج کا سہارا لیا ہوگا اور تمام مبلغین کی طرح سولھویں صدی کے پرتگالی مبلغین نے بھی تبلیغی اسٹیج پر عوامی زبان کا استعمال کیا ہوگا مگر یہ امر ابھی تحقیق طلب ہے کہ کیا سولھویں صدی عیسوی میں بمبئی اور اس کے نواح میں اردو عوامی زبان تھی یا یہ مبلغین تثلیث جو زبان استعمال کرتے تھے وہ اردو کی کوئی شکل تھی اور کیا اس وقت اردو اس لائق تھی کہ اسے تبلیغی اسٹیج پر استعمال کیا جاسکے۔ ڈاکٹر نامی کے پاس نہ ہی اس وقت کی زبان کا کوئی نمونہ ہے اور نہ کوئی اور ایسا ثبوت جو اس دعوے کو ثابت کر سکے۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

''پرتگیز کی سرگرمیاں کم وبیش ایک صدی تک جاری رہیں۔ پھر ایسا انقلاب آیا کہ ان کو بہ یک بنی و دو گوش اس مملکت سے رخصت ہونا پڑا۔ ان کی جگہ پہلے ڈچ پھر فرنچ اور پھر آخر میں انگریزوں نے لے لی۔

ہم ابھی تک یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ ڈچ اور فرانسیسیوں نے اردو زبان وادب اور خاص کر اردو اسٹیج کی کیا خدمت انجام دی ہے اس لیے ہم اس عبوری دور سے گزرتے ہوئے 1750ء تک پہنچتے ہیں۔ جب بمبئی میں ایک خام اسٹیج قائم ہوا۔'' (62)

نامی کے مطابق اس خام اسٹیج کی ابتدا سول اور ملٹری ملازمین کے ذریعہ ہوئی۔

''ملازمین اور سول ملٹری بوقت ضرورت اپنے طور پر کسی ڈرامے کی ریہرسل کرتے اور کھلے میدانوں، ملٹری اسٹورز سرمایہ داروں کی کوٹھیوں اور رہائش گاہوں پر تماشے دکھلاتے اور اس تفریح میں اس وقت تک حصہ لیتے جب تک ان کا تبادلہ کسی دوسرے مقام پر نہ ہو جاتا۔ اس کے بعد دوسری رجمینٹ آجاتی اور وہ بھی حسب توفیق واستطاعت ڈرامے اسٹیج کرتی۔'' (63)

بمبئی میں اسٹیج کے موجود ہونے کا وہ حسب ذیل ثبوت پیش کرتے ہیں:

''برطانوی عہد کی ابتدائی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ انگریزوں نے 1600ء سے 1750ء تک اپنے ڈرامے اسٹیج کیے۔ اس کی شہادت جیمس ڈوگلس کی تاریخ ''بمبئی اینڈ ویسٹرن انڈیا'' جلد اول ص 141 کی ایک پنسل اسکیچ ڈرائنگ ہے جس کے نیچے تحریر ہے ''دی بمبے گرین چرچ اینڈ تھیٹر اباؤٹ 1750ء'' اسی سے اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ بمبئی میں 1750ء میں ایک تھیٹر موجود تھا اور اس میں ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔'' (64)

لیکن بمبئی گزٹ میں وہاں کے سب سے پہلے تھیٹر کی تعمیر کا سنہ 1770ء درج ہے جو عوام سے چندہ لے کر تعمیر کیا گیا تھا۔ اس تھیٹر میں، جسے بمبئی تھیٹر کہا جاتا ہے، ڈراموں کے کھیلے جانے کی تفصیل 1797ء سے پہلے نہیں ملتی۔ (65)

22 مارچ 1800ء سے یہ تھیٹر بطور نیلام گھر کے استعمال کیا جانے لگا۔ 1806ء سے اس میں دوبارہ ڈرامے دکھائے جانے لگے۔ 1817ء میں اس کی عمارت کی مرمت اور کچھ نیا تعمیری اضافہ کیا گیا۔ 1819ء سے اس میں باقاعدہ ڈرامے اسٹیج ہونا شروع ہوئے لیکن یہ سب ڈرامے انگریزی تھے جس میں شوقیہ ڈرامہ کرنے والے حصہ لیتے تھے پھر بھی اس کے اخراجات آمدنی کے مقابلے میں زیادہ ہوتے رہے لہٰذا اس کی مجلس انتظامیہ نے مجبور ہو کر اس کی عمارت کو 1835ء میں نیلام کر دیا۔

یہاں یہ بات خاص طور سے قابل ذکر ہے کہ اس تھیٹر کی ابتدا سے نیلام ہونے تک یعنی 1835ء تک اس میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔

کچھ عرصہ بعد باشندگان بمبئی کی درخواست پر جگناتھ شنکر سیٹھ اور فرام جی کاؤس جی کی سرکردگی میں ایک کمیٹی بنی۔ اس نے ڈائریکٹران ایسٹ انڈیا کمپنی سے درخواست کی کہ بمبئی تھیٹر کا جو روپیہ بعد ادائیگی قرض کے خزانہ عامرہ میں جمع ہے وہ ایک نئے تھیٹر کی تعمیر کے لیے کمیٹی کے سپرد کر دیا جائے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی نے نئے تھیٹر کی تعمیر کی اجازت کے ساتھ ساتھ مطلوبہ رقم

بھی اس تھیٹر کمیٹی کے حوالے کردی۔ جگناتھ شنکر سیٹھ نے اپنی ایک قطعہ زمین بلا معاوضہ دی اور تھیٹر تعمیر ہو گیا۔

اس تھیٹر میں 1826ء سے 1853ء تک انگریزی ڈرامے دکھائے جاتے رہے چونکہ جگناتھ شنکر سیٹھ اب اس کی مجلس منتظمہ کے ایک اہم رکن تھے اس لیے ان کو مقامی زبانوں میں بھی ڈرامے دکھانے کی اجازت مل گئی۔ (66)

جگناتھ شنکر سیٹھ کو جب مقامی زبانوں میں تماشے دکھانے کی اجازت مل گئی تو انہونے ایک کمپنی ہندو ڈرامیٹک کور نام کی بنائی اور مرہٹی زبان میں ڈرامے دکھانے شروع کیے۔ لیکن اس میں ان کو نقصان اٹھانا پڑا۔ اس نقصان کی تلافی کے لیے انھوں نے اردو میں تماشے دکھانے شروع کیے۔ 26 نومبر 1853ء کو بمبئی اسٹیج کا پہلا اردو ڈرامہ ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' دکھایا گیا۔

اس زمانے میں ہندو ڈرامیٹک کور کے شانہ بہ شانہ ایک اور کمپنی پارسی ڈرامیٹک کور کے نام سے قائم ہوئی اور اس نے بھی ہندوستانی زبان میں تماشے دکھائے۔ نامی صاحب لکھتے ہیں:

> ''انگریزی کمپنیوں کے ڈرامے اور اٹالین ٹروپس کے اوپراز دیکھتے دیکھتے پارسیوں کو خیال گذرا کہ وہ بھی اپنی مادری زبان میں ڈرامے دکھائیں۔ چنانچہ جگناتھ شنکر سیٹھ نے جوں ہی مرہٹی میں ڈرامے دکھانے کا انتظام کیا پارسی نوجوانوں نے بھی اپنی قوم کے ذمہ دار حضرات کی ایک کمیٹی بنا کر گجراتی ڈرامے پیش کرنے کا اعلان کر دیا۔'' (67)

یہ کمپنی بھی کئی ڈرامے گجراتی میں پیش کرنے کے بعد ہندو ڈرامیٹک کور کی طرح اردو ڈراموں کی طرف متوجہ ہوگئی اور اس نے اپنا پہلا اردو ڈرامہ ''سیاوَکس کی پیدائش'' 2 مئی 1854ء کو پیش کیا۔

نامی صاحب لکھتے ہیں:

> ''اگرچہ پارسی جوان اپنی کامیابی پر بے حد مسرور تھے لیکن مالی

اعتبار سے انھوں نے جو امیدیں قائم کی تھیں وہ پوری نہیں ہوئیں اسی لیے انھوں نے اپنی توجہ اردو ڈراموں کی طرف مبذول کر دی۔'' (68)

نامی صاحب کی فراہم کردہ تفصیل سے اندازہ ہوتا ہے کہ گجراتی اور مراہٹی ڈراموں کے ساتھ بھی کبھی کبھی اردو ناٹک پیش کیے جاتے تھے۔ یہ بھانڈوں کی نقلوں کی طرح تفریح طبع کے لیے پیش ہوتے تھے۔

اس سے اتنی بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ جب اندر سبھا وجود میں آئی اور اس کی روایت استوار ہو رہی تھی اس وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مراہٹی اسٹیج کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج بھی قائم ہو گیا تھا جس پر اردو ڈرامے پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ نامی صاحب اردو تھیٹر جلد چہارم میں 1854ء اور 1871ء کے درمیان درجنوں تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے اور اردو ڈرامے پیش کرنے کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس دور کا کوئی ڈرامہ دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بحث نہیں کی جا سکتی۔

1870ء کے بعد جو ڈرامے ملتے ہیں ان میں عطیہ نشاط 'خورشید' کو پہلا ڈرامہ بتاتی ہیں۔ نامی صاحب اسے ایدل جی گھوری کی تصنیف اور آرام کا ترجمہ (اردو زبان میں) بتاتے ہیں لیکن اس کے سنہ تصنیف کے بارے میں نہیں لکھتے۔ (69)

عطیہ نشاط اس کا مترجم آرام کے بجائے بہرام جی فریدوں جی مرزبان کو بتاتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ 1871ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے ترجمہ کیا گیا۔ (70)

اپنی اس بات کے ثبوت کے لیے وہ کتاب کے سرورق کو پیش کرتی ہیں لیکن سنہ تصنیف اس پر بھی نہیں ہے۔

وہ اس کا پلاٹ بیان کرنے اور ایک چھوٹا سا اقتباس پیش کرنے کے بعد لکھتی ہیں:

''اس میں منظوم مکالمے بالکل نہیں۔ البتہ کوئی کردار کہیں پر شعر پڑھ دیتا ہے دوگانے کے طور پر گانے ضرور ہیں لیکن اندر سبھا کے طرز پر منظوم مکالمے بالکل نہیں۔۔۔ مکالمے لکھنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے جو طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ بھی اندر سبھا کی روایت سے الگ ہے اور

صاف بتاتا ہے کہ بمبئی میں پارسی اسٹیج نے ڈرامے کا نیا انداز قائم کیا جس کی ابتدا خورشید سے ہوتی ہے۔" (71)

یہ سچ ہے کہ اس پر اندر سبھا کی روایت کا اثر کم ہے اور اس میں اکثر اس کی روایت سے انحراف پایا جاتا ہے پھر بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ اندر سبھا کی روایت کی پیروی سے بالکل آزاد ہے کیونکہ اندر سبھا کی بنیادی خصوصیت یعنی موسیقی کا غلبہ اس میں موجود ہے۔ عطیہ نشاط خود اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتی ہیں:

"اس میں پانچ ایکٹ ہیں جو پچیس مناظر پر منقسم ہیں۔ آغاز میں کورس ہے اور خاتمہ بھی گانے پر ہوتا ہے۔ سب ملا کر انیس گانے ہیں جن میں تقریباً آدھی غزلیں ہیں۔" (72)

گانوں کے غلبے کے علاوہ آغاز وانجام کے ساتھ کورس کا ہونا بھی اندر سبھا کی روایت سے ہے اور گانوں میں آدھی غزلیں ہونے کا مطلب ہے کہ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصناف بھی ہیں۔ یہ رواج بھی اندر سبھا کا قائم کیا ہوا ہے۔

یہاں عطیہ نشاط کی ایک اور بات محل نظر ہے۔ وہ مندرجہ بالا اقتباس میں لکھتی ہیں کہ:

"وہ اندر سبھا کی روایت سے الگ ہے اور صاف بتاتا ہے کہ بمبئی میں پارسی اسٹیج نے ڈرامے کا نیا انداز قائم کیا جس کی ابتدا خورشید سے ہوتی ہے۔"

صرف اس ایک ڈرامے کی بنا پر یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جاسکتا کہ پارسی اسٹیج میں اس سے ڈرامے کا ایک نیا انداز قائم ہوا کیونکہ خورشید کے علاوہ کوئی اور ڈرامہ ایسا نہیں پایا جاتا جس میں اندر سبھا کی روایت سے بنیادی طور پر اتنا بھی انحراف کیا گیا ہو جتنا خورشید میں کیا گیا ہے۔ پارسی اسٹیج کا ابتدائی دور پوری طرح اندر سبھائی روایت کے زیر اثر ہے۔ اس دور کے بارے میں عطیہ نشاط خود لکھتی ہیں:

"مختلف تھیٹر کمپنیاں اندر سبھا بھی دکھاتی تھیں اور دوسرے ڈرامے جو اس دور میں لکھے گئے اور مقبول ہوئے وہ بڑی حد تک اندر سبھا کی روایت کے پابند ہیں۔ یعنی ان میں مکالمے منظوم ہوتے ہیں

اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد گانے پیش کیے جاتے ہیں اور گانوں کے ساتھ رقص بھی ہوتا ہے۔" (73)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ پارسی اسٹیج اندرسبھائی روایت سے ہٹ کر کوئی نیا انداز نہیں قائم کرسکا بلکہ مجموعی طور پر اندرسبھائی روایت ہی کے زیر اثر رہا۔

1870ء کے بعد جو ابتدائی ڈرامے سامنے آئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ شروع شروع میں پارسی سیٹھوں اور تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکوں نے جنھیں اردو کی تھوڑی بہت شدھ بدھ تھی مرہٹی اور گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کرکے اسٹیج کرنا شروع کیا لیکن جب اس میں انہیں خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی تو انھوں نے اندرسبھا کی مقبولیت کے زیر اثر اس دور کی مشہور داستانوں اور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر اندرسبھا کے اسلوب میں اردو ڈرامے لکھ کر یا لکھوا کر اسٹیج کرنا شروع کیے۔

پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈرامہ نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام اہمیت کا حامل ہے۔

آرام کا پورا نام خان صاحب نسروان جی مہروان جی تھا۔ آرام بطور تخلص بعد کا اضافہ ہے گو کہ آرام کے شاعر ہونے کا کہیں سے کوئی ثبوت نہیں ملتا۔

بہرحال آرام اردو کے پہلے ڈرامہ نگار ہیں جنہوں نے تھیٹر و سے وابستہ ہو کر اس کام کو بطور پیشے کے اختیار کیا اور بہت سے ڈرامے ترجمہ و تصنیف کیے۔ ان کا تعلق وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے تھا جس کے منتظم کنور جی ناظر اور دادی پٹیل تھے۔

آرام کے نام سے جو ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں وہ کل چوبیس ہیں۔ ان میں سے بارہ ایسے ڈرامے ہیں جن میں تھوڑا بہت نثر کا استعمال ہوا ہے جن میں نثر کا استعمال ہوا ہے نامی صاحب انہیں ڈرامہ کہتے ہیں باقی کو اوپیرا۔

آرام کے ان ڈراموں میں زیادہ تر ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر داستانوی فضا اور تخیلی ماحول پایا جاتا ہے۔ نامی صاحب نے آرام کے ان ڈراموں میں سے چودہ کا مختصر پلاٹ درج کیا ہے۔

ان میں ''گل باصنوبر چہ کرد''، ''بے نظیر بدر منیر''، ''پریوں کی ہوائی مجلس''، ''جہانگیر شاہ وگوہر''، ''شکنتلا''، ''فرخ سبھا''، ''لعل اور گوہر'' ایسے ڈرامے ہیں جن میں پری وانسان کا عشق یا کم ازکم پری پرستان، قاف، شاہ، جن اور دیو کا ذکر ہے۔

آرام نے سماجی موضوعات پر بھی کچھ ڈرامے لکھے ہیں لیکن ایسے ڈراموں میں بھی شاہ جن اور پری کو شامل رکھا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ایک ڈرامے چھل بٹاؤ موہنا رانی کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کا پلاٹ یوں ہے۔

> ''ایک شخص بسلسلۂ تجارت مختلف شہروں میں بارہ سال تک رہتا ہے۔ اس کی بیوی موہنا ہمیشہ افسردہ رہتی ہے۔ ایک روز پانی بھرتے ہوئے اس کی ملاقات چھل بٹاؤ سے ہو جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں۔''

موہنا کی ساس کو اس کی خبر ہوتی ہے۔ وہ اپنے چھوٹے بیٹے کو اس بات کے لیے آمادہ کرتی ہے کہ چھل بٹاؤ کو قتل کر دے۔ موہنا باتیں سن کر چھل بٹاؤ کو ایک جھروکے سے نکال دیتی ہے پھر بھی موہنا کی ساس اور اس کا دیور امتحان لینے کے لیے اسے ناگوں سے ڈسوانے کا پروگرام بناتے ہیں۔ تیاری ہوتی ہے چھل بٹاؤ جوگی کے بھیس میں آتا ہے۔ موہنا جوگی کا ہاتھ پکڑ کر قسم کھاتی ہے کہ اپنے شوہر اور اس جوگی کے علاوہ کسی اور مرد کا ہاتھ پکڑا ہو تو اسے سانپ ڈس لیں سانپ اپنی جگہ سے آگے نہیں بڑھتے۔

موہنا کا شوہر جب بارہ برس کے بعد کافی دولت کما کر گھر واپس آتا ہے تو اس کی ماں سارا قصہ اس سے بتاتی ہے۔ اس وقت وہ خاموش رہتا ہے کچھ عرصہ بعد سفر کے بہانے سے گھر سے روانہ ہوتا ہے اور رات کے وقت واپس آ کر موہنا کو ایک غیر مرد (چھل بٹاؤ) کے ساتھ اپنے بستر پر سوتا دیکھ کر چھل بٹاؤ کو قتل کر دیتا ہے۔ اس پر موہنا خودکشی کر لیتی ہے۔

اسی وقت زمین پھٹتی ہے بابا آدم نمودار ہوتے ہیں۔ ان کے پیچھے ایک پری بھی آتی ہے جو چھل بٹاؤ اور موہنا رانی کو زندہ کر کے ان کے ہاتھ ملا دیتی ہے۔ (74)

موہنا اور چھل بٹاؤ کی موت پر بھی ڈرامے کا اختتام ہو سکتا تھا لیکن آخری حصے کا

اضافہ اس لیے ہے کہ مصنف اندر سبھا کی طرح اس کا طربیہ انجام چاہتا تھا پھر طربیہ انجام کے لیے بھی بابا آدم کافی تھے جو دونوں کو زندہ کر کے ملا دیتے۔ پری کا آنا کیا ضروری تھا۔

اسی طرح آرام کے ابتدائی دور کا ایک اور ڈرامہ نور جہاں ہے جسے ایدل جی گھوری نے گجراتی میں لکھا تھا اور آرام نے ترجمہ کیا تھا۔ اس کا پلاٹ بھی ملاحظہ ہو۔

جزیرہ سرخ آباد کے ساحر حاکم، ظالم سنگھ کے لیے ایک جن شہر فیروز آباد کی کئی لڑکیوں کو اٹھا لے جانے کے بعد، شہر کوتوال کی بیٹی دلارام اور پھر بادشاہ کی بیٹی نور جہاں کو بھی اڑا لے جاتا ہے۔ کوتوال کا بیٹا مہابت خان جو ڈرامے کا ہیرو بھی ہے اپنی بہن اور شہزادی کو ظالم سنگھ کے پنجے سے چھڑالانے کا عہد کرتا ہے اور چند مشکلات کا مقابلہ کرنے کے بعد اپنا عہد پورا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

اس واقعہ کے پہلے مہابت خان اپنے باپ کی ایک بات کو غلط ثابت کرنے کے لیے چوریاں کرنا شروع کر دیتا ہے اور باوجود کوششوں کے نہ کوتوال کے ہاتھ آتا ہے اور نہ کوتوال کو معلوم ہو پاتا ہے کہ چور اس کا اپنا بیٹا ہے۔

لڑکیوں کو آزاد کرانے کے بعد جب اس کی چوری کا راز کھلتا ہے تو پہلے اسے پھانسی کی سزا ہوتی ہے پھر لڑکیوں کو ظالم سنگھ کے پنجے سے آزاد کرانے کے صلے میں اسے معاف کر دیا جاتا ہے اور شہزادی نور جہاں سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔

جب مہابت خاں لڑکیوں کو ظالم سنگھ کے پنجے سے چھڑا کر لا رہا تھا تو راستے میں کچھ پریاں اس کی طرف متوجہ ہو جاتی ہیں اور تھوڑی دیر ہنسی مذاق کر کے غائب ہو جاتی ہیں۔(75)

گو کہ اس ڈرامے کا پلاٹ داستانی اور ماحول تخیلی ہے پھر بھی یہاں پریوں کا داخلہ ضروری نہیں تھا جن کا اصل پلاٹ سے کوئی تعلق نہیں۔

کچھ یہی حال ''گل باصنوبر چہ کرد'' کا ہے۔ اس میں بھی پورے پلاٹ میں پریوں کا کوئی دخل نہیں ہے اور نہ قصے سے ان کا کوئی تعلق ہے پھر بھی ایک سین میں پریاں صرف اس لیے داخل کر دی گئی ہیں کہ وہ بادشاہ صنوبر کو ناچ گا کر دل بہلائیں۔

ان تینوں مناظر سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ اس وقت اندر سبھا کے زیر اثر پریوں کے ذکر کے بغیر اردو ڈرامہ نامکمل سمجھا جاتا تھا۔

یہ تو تھی بات پلاٹ کی اب اگر موسیقی کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بھی اندر سبھا کی یہ روایت آرام کے اعصاب پر سوار نظر آتی ہے۔

ان کے جو منظوم ڈرامے ہیں ان کا تو ذکر ہی کیا جن میں نثر کا استعمال ہوا ہے ان میں بھی رقص و موسیقی کا غلبہ ہر جگہ نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اوپر جن ڈراموں کا ذکر ہوا ان سب میں نثر کا استعمال ہوا ہے۔ ان میں سے نور جہاں میں کل 27 گانے ہیں۔ اس کی ابتدا و انتہا میں بھی گانے ہی ہیں اور آخر سے پہلا والا گانا مبارکباد کا ہے۔ متفرق اشعار الگ ہیں۔ ان گانوں میں سات غزلیں، تین ٹھمریاں، تین دادرے، تین گیت، ایک لاوَنی، ایک خیال ہے۔

''گل باصنوبر چہ کرد'' میں 21 گانے ہیں، جن میں چھ غزلیں، دو لاوَنیاں، دو گیت، پانچ نظمیں، پانچ دوہے اور ایک ٹھمری شامل ہے۔

آرام کا ایک ڈرامہ ''ہوائی مجلس عرف قمر الزماں و ماہ لقا'' ہے۔ یہ ایک چھوٹا سا منظوم ڈرامہ ہے۔ اس کا پلاٹ سادہ سا داستانی انداز کا ہے۔ اس کے پلاٹ میں نہ کوئی خوبی ہے اور نہ مکالموں میں کوئی حسن پھر بھی یہ اپنے زمانے میں کافی مقبول ہوا۔ اس کی مقبولیت کی وجہ امتیاز علی تاج ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

> ''اس کھیل کی غیر معمولی مقبولیت کی وجہ اگر یہ نہیں تو پھر وہی ہو سکتی ہے جس نے اندر سبھا کو نصف صدی سے زیادہ عرصہ اردو اسٹیج کا کھیل بنائے رکھا یعنی اس کے گانے بہت زیادہ پسند کیے گئے ہوں گے۔ اس کے گانوں کی ایک خصوصیت نمایاں ہے کہ برخلاف آرام کے دوسرے ڈراموں اور راگ ناٹکوں کے ان میں خیال، ٹھمری اور دادرے نہیں بلکہ صرف غزلیں ہی غزلیں ہیں۔ اس کھیل میں غزلوں میں شعوری کوشش کا دخل زیادہ نظر آتا ہے۔'' (76)

اس اقتباس سے دو باتوں کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ ایک تو یہ کہ اس ڈرامے کی غیر معمولی مقبولیت کا سبب اندر سبھا کی روایت کا اثر ہے۔ دوسرے یہ کہ آرام کے دوسرے ڈراموں میں بھی خیال، ٹھمری، دادرے کا استعمال ہوا ہے۔

اسی طرح بے نظیر بدر منیر کا آدھے سے زیادہ حصہ میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے شعروں پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ مخمس، مسدس، غزل، ٹھمری، لاؤنی کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں بھی آخر میں مبارکباد پیش کی گئی ہے۔

امتیاز علی تاج اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اس کھیل میں غزلیں گنتی کی دو چار ہیں۔ باقی تمام گانے موسیقی کی متنوع صورتوں میں ہیں۔ مثلاً ٹھمری، لاؤنی، دھرپد وغیرہ بہادر شاہ ظفر اور فارسی کے بعض شعرا کی غزلیں بھی لی گئی ہیں۔ ٹھمریاں اور گانے البتہ مصنف کے طبع زاد ہیں۔'' (77)

اس کے علاوہ آرام کا ایک اور ڈرامہ ''لعل و گوہر'' ہے جس کی بنیاد پری اور انسان کے عشق پر ہے اور جس میں موسیقی کا غلبہ ہے۔ امتیاز علی تاج اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اندر سبھا کی طرح ''لعل و گوہر'' بھی انسان اور پری کے عشق کی داستان ہے جسے پیش کرنے میں موسیقی سے بہت زیادہ امداد لی گئی ہے۔'' (78)

اس میں چار پریوں کے بجائے چھ پریاں ہیں۔ پریوں کے نام نیلم اور پکھراج کے بجائے گوہر اور ہیرا ہیں۔ اندر سبھا کی ہیروئن کی طرح اس کی ہیروئن بھی قاف کی رہنے والی ہے۔ شہزادہ لعل پر جو کہ انسان ہے گوہر پری اور ہیرا پری دونوں عاشق ہوتی ہیں۔ ہیرا پری شہزادہ لعل کو سوتے میں اٹھا لے جاتی ہے اور سبز پری کی طرح یہ بھی طالب وصل ہوتی ہے۔ دونوں کا ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

**ہیرا** انکار چھوڑ وصل کا اقرار کر مرے
چاہتی ہوں لب سے لب ملانے کو اے صنم

**هیرا:** لپٹ جا گلے سے برائے خدا
**لعل:** نہیں اے ستم گار ہیرا نہیں
**هیرا:** میں لے لوں گی بوسے مرے پاس آ
**لعل:** نہیں اے ستم گار ہیرا نہیں

اس سین میں اندر سبھا کی دو خصوصیتیں یعنی انسانی برتری اور جنسی قربت کا احساس پایا جاتا ہے۔

اندر سبھا میں انسان سے عشق کرنے کے جرم میں سبز پری کو راجہ اندر سزا دیتا ہے۔ اس میں گوہر پری کے ماں باپ اسے انسان سے عشق کرنے کے جرم میں سزا دیتے ہیں۔ گوہر کا باپ جواہر شاہ کہتا ہے:

**جواهرشاه:** جو تو عشق انساں میں ثابت قدم ہے
کہ بے شرم تجھ سی زمانے میں کم ہے
کدھر دیو ہیں یہاں آؤ شتابی
لے جا اس کو زنداں سے کرنا بہم ہے

گوہر کی ماں صنوبر پری کہتی ہے:

ہوگا فدا انسان پہ جو اس کا ہو یہی حال    زندانِ سلیمان میں دو لے جا کے اسے ڈال
بیشک یہ سزا کی ہی سزاوار ہے گوہر    جن چھوڑ کے انساں کو کیا اپنا دلبر

اندر سبھا میں گلفام کو راجہ اندر قید کر دیتا ہے۔ اس میں ہیرا پری شہزادہ لعل کو وصل کا اقرار نہ کرنے کی سزا میں ہرن بنا دیتی ہے۔ پھر اندر سبھا کی طرح اس کا انجام بھی طربیہ ہے اور اندر سبھا کی طرح اس میں بھی مبارکباد گائی جاتی ہے۔ مبارکباد کی زمین بھی قریب قریب وہی ہے۔ دو شعر ملاحظہ ہوں:

جلوہ لعل و گہر شاہ مبارک ہوئے    دولہا دولہن میں بہم چاہ مبارک ہوئے
گل کو بلبل ہو مبارک ہو گلوں کو گلشن    لعل کو گوہر ذی جاہ مبارک ہوئے

حقیقت یہ ہے کہ اندر سبھائی روایت آرام کے تمام ڈراموں پر چھائی ہوئی نظر آتی

ہے۔ آرام کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''آرام پر مغربی ڈرامے کی روایت سے زیادہ اندر سبھا اور اسی قبیل کے منظوم ناٹکوں کا اثر غالب نظر آتا ہے ان کے ڈرامے زیادہ تر منظوم ہیں۔''

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ بمبئی کے اردو اسٹیج پر انگریزی اسٹیج کا اثر زیادہ ہے لیکن حقیقت اس سے مختلف ہے۔ انگریزی اسٹیج کا اثر صرف ڈراپ کرٹن، پیچھے کے مصور پردے اور ڈرامے کو ایکٹ اور سینوں میں تقسیم کرنے تک محدود ہے ورنہ ہر جگہ اندر سبھائی روایت ہی کی کارفرمائی ہے۔ عطیہ نشاط پارسی اسٹیج کے اس ابتدائی دور کے بارے میں لکھتی ہیں:

''چونکہ مغرب کے اثر سے بمبئی کے اسٹیج پر آگے کا پردا جسے ڈراپ کرٹن کہتے ہیں لگایا جاتا تھا اور پیچھے کی طرف رنگے ہوئے پردے لگائے جاتے تھے جن سے کسی منظر کو پیش کیا جاتا تھا اور دونوں طرف متعدد پہلو لگے ہوتے تھے جن کی آڑ سے اداکار داخل ہوتے تھے یا باہر جاتے تھے۔ اس لیے مناظر وغیرہ کی تقسیم پائی جاتی ہے لیکن ان خصوصیتوں کو چھوڑ کر جب ان ڈراموں پر نظر ڈالی جائے تو ان پر مغرب کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔''(79)

آرام کے سوائے دو چار ڈراموں کے جو مذہبی قصوں پر مبنی ہیں زیادہ تر ڈرامے عشقیہ ہیں اور ان میں عشق بھی انسانوں اور پریوں کے درمیان ہے۔ پری کا آنا انسان پر عاشق ہونا کسی ذریعہ سے معشوق کو بلوانا، اظہار عشق کرنا درمیان میں کسی دوسری پری کا اس پر عاشق ہو جانا، عام طور سے آرام کے ڈراموں میں پایا جاتا ہے۔

لیکن آرام کے ڈراموں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ آرام اور امانت کی پریوں میں فرق ہے۔ امتیاز علی تاج امانت اور آرام کی پریوں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آرام کی پریاں امانت کی پریوں سے مختلف ہیں۔ امانت کی سب

پریاں طوائفوں کے انداز رکھتی ہیں۔ وہ اندر کے اکھاڑے میں اپنے حسب حال شعرخوانی کرتے ہوئے بتاتی ہیں کہ ان کا کام گانا ناچنا، پھندے میں پھنسانا، قارون کے خزانے کی خواہش رکھنا، اپنے حسن پر ناز کرنا، دل لے کے مکر جانا، عشاق کو تیغ ابرو سے قتل کرنا، آنکھ ملا کر فرشتوں کا دل جیت لینا وغیرہ ہے۔ اس کے برخلاف آرام کی پریاں چاندنی راتوں میں اس وقت نمودار ہوتی ہیں جب پھول کھلتے ہیں اور باد بہاری چلتی ہے، بلبل چہکتے ہیں اور قمریاں شمشاد پر پکارتی ہیں۔ وہ ناچ گا کر خمار اتارتی اور کلیاں چن چن کر ہار بناتی اور ایک دوسرے کو پہناتی ہیں اور حسن کو دیکھ کر دل نہیں دے بیٹھتیں بلکہ لطف اندوزی کی کیفیت میں اور ہو ہو ہو ہا ہا ہا کہہ کر اس کی داد میں اپنی اپنی پسند پر جھگڑتی اور تکرار کرتی ہیں۔ رات میں دو حسینوں کو یکجا کر دیتی شوخی سے کام لے کر انہیں بیدار کرتی اور ان کے اچنبھے سے لطف اندوز ہوتی ہیں اور ان شوخیوں کے بعد جب چاندنی چھپتی تارے ڈوبتے اور رات بیت جاتی ہے تو دنیا سے رخصت ہو جاتی ہیں۔ اپنی کئی خصوصیات کے اعتبار سے آرام کی پری شکسپیئر کی ''ساون رین کا سپنا'' کی یاد دلاتی ہے جو اپنے حسب حال یوں شعرخوانی کرتی ہے۔

گھنے درختوں کی ٹہنیوں میں     پہاڑیوں اور وادیوں میں
چمن چمن اور وادیوں میں     ہر اک جگہ مری رہ گزر ہے
تموج سیل آتشیں پر     تلاطم بحر خشمگیں پر
خرام مہتاب سے سبک تر     میں ساری دنیا میں گھومتی ہوں
ہے وہ جو پریوں کی شہزادی     سپرد ہے میرے خدمت اس کی
کہ رقص سبزے پہ جب کرے گی     میں حلقے سبزے سے تر کروں گی
یہ اونچے گاؤزباں کے پودے     بنے ہوئے ہیں مصاحب اس کے
لباس پر جن کے پھول بوٹے     سنہری یا لالہ گوں ہیں سارے

تمام پریوں کے ہیں یہ پیارے انہیں کی خوشبو بسی ہوئی ہے ''(80)

امتیاز علی تاج کا یہ کہنا سچ ہے کہ امانت اور آرام کی پریوں کی خوبو میں خاصا فرق ہے لیکن آرام کی پریوں کی یہ پیش کش اس لیے بہت مستحسن قرار نہیں دی جاسکتی کہ آرام کی یہ پریاں سو فیصد خیالی ہیں اور امانت کی پریاں صرف نام کی پریاں ہیں ورنہ وہ اپنے عادات واطوار خوبو طور طریقے انداز و گفتار میں لکھنؤ کی طرحدار بازاری عورتیں ہیں جن سے ہمیں اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔ امانت نے پریوں کی آڑ میں اپنے سماج کے ایک طبقے کو پیش کیا ہے اور یہی امانت کی بڑائی ہے۔

پھر امتیاز علی تاج کی یہ بات بھی محل نظر ہے کہ '' آرام کی پریاں حسن کو دیکھ کر دل نہیں دے بیٹھتیں۔'' کیونکہ ''لعل و گوہر'' میں جب ساری پریاں شہزادہ لعل اور گوہر پری کو سوتے میں اکٹھا کر کے جگا دیتی ہیں اور خود چھپ کر ان کے تحیر سے لطف اندوز ہوتی ہیں اور جب صبح قریب آتی ہے تو دونوں کو بے خود کر کے اپنے اپنے مقام پر واپس پہنچا دیتی ہیں۔ اس ملاقات میں گوہر پری شہزادہ لعل کو دل دے بیٹھتی ہے اور اس کے فراق میں اس طرح بے قرار و پریشان ہوتی ہے کہ اس کے ماں باپ کو خبر ہو جاتی ہے اور وہ اسے انسانی عشق سے باز آنے کی تلقین کرتے ہیں۔ جب وہ باز نہیں آتی تو اسے زندان سلیمانی میں قید کر دیتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ آرام کے یہاں منظر نگاری تو ہے مگر حسب حال شعر خوانی کا وہ انداز نہیں جس سے شخصیت پر روشنی پڑ سکے۔

آرام کے ہم عصر ڈرامہ نگاروں میں باستثنائے اودے رام سب کے سب پارسی تھے۔ جیسے گھوری، ڈاکٹر، پارکھ، خورشید جی فرامروز، نادر شاہ کابراجی۔ لیکن سوائے آرام کے کسی پارسی کے بارے میں ابھی تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ اس نے اردو میں براہ راست ڈرامے لکھے ہوں۔ پارسی عموماً گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے اور کسی منشی کے ذریعہ اس کا ترجمہ اردو میں کرا لیتے تھے۔(81)

بہر حال آرام کے دوسرے ہم عصر ڈرامہ نگاروں نے بھی وہی طرز وہی اسلوب اپنایا جو اس وقت اندر سبھا کی وساطت سے مقبول خاص و عام تھا۔

پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکوں نے جب دیکھا کہ اردو ڈرامے اسٹیج پر مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو انھوں نے کچھ غیر پارسی اردو داں لوگوں کو ڈرامے لکھنے کے لیے نوکر رکھا لہٰذا جب غیر پارسی لوگ ڈرامہ نگاری کے میدان میں آئے تو بہ مقابلہ پارسی ڈرامہ نگاروں کے اردو زیادہ جانتے تھے اور انگریزی سے اکثر نابلد تھے۔ ایسے مصنفین کے ڈراموں میں اندر سبھا کا تغزل اور مثنویوں کا انداز بیان اور زیادہ غلبہ پایا گیا۔

پارسی اسٹیج کے دور متقدمین کے غیر پارسی ڈرامہ نگاروں میں منشی محمود میاں رونق بنارسی کا نام سرفہرست ہے۔ رونق نے پہلے کے بہت سے ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ بھی کی ہے اور کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کیے ہیں۔

عبدالعلیم نامی کی فہرست کے مطابق ان کے نام سے کل چوبیس ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں۔ نامی صاحب نے ان کے جو مختصر پلاٹ درج کیے ہیں، ان سے واضح ہوتا ہے کہ ان چوبیس ڈراموں میں سے پچاس فیصدی ڈرامے ایسے ہیں جن میں پری و انسان کا عشق یا پری و پرستان دیو جن کا ذکر موجود ہے اور جن کی فضا مکمل داستانی اور طلسماتی ہے مثلاً رونق کے ایک ڈرامے سنگین بکاؤلی کا پلاٹ یوں ہے۔

راجہ اندر کے دربار کی رقاصہ بکاؤلی راجہ اندر کے دربار میں جاتے ہوئے شرقستان کے شہزادہ تاج الملوک پر عاشق ہوتی اور اسے اپنے ہمراہ پرستان لے جاتی ہے۔ ایک دیو شہزادے کو گرفتار کر کے راجہ اندر کے حضور میں پیش کرتا ہے۔ راجہ بکاؤلی کو طلب کرتا ہے اور غصے میں جلا کر خاک کر دیتا ہے پھر زندہ کرتا اور زیریں حصہ پتھر کا بنا کر بارہ سال قید سخت میں رکھنے کا حکم دیتا ہے لیکن بکاؤلی چار سال کے اندر ہی راجہ کو گا بجا کر خوش کر لیتی ہے۔ راجہ اس کی شادی تاج الملوک سے کر دیتا ہے۔

اندر سبھا کی طرح اس میں بھی ایک دیو کے ذریعہ شہزادہ گرفتار ہو کر راجہ اندر کے سامنے پیش ہوتا ہے اور جس طرح راجہ اندر سبز پری کو سزا دیتا ہے۔ اسی طرح اس میں بھی راجہ اندر بکاؤلی کو جلا کر بھسم کر دیتا ہے اور دوبارہ زندہ کر کے بارہ برس قید سخت کا حکم دیتا ہے۔ اندر سبھا کی طرح اس میں بھی بکاؤلی ناچ گانے کے فن کے ذریعہ اپنے مقصد میں

کامیاب ہوتی ہے اور اس میں بھی پری و انسان کا عشق، صنف نازک کی ذہانت و فطانت کا اظہار اور عشق کی قوت کا غالب آجانا پایا جاتا ہے۔

رونق کے ایک اور ڈرامے ''بے نظیر بدر منیر'' میں شہزادہ بے نظیر اپنے باغ کی سیر میں مصروف ہوتا ہے کہ ماہ رخ پری اپنے چپر کھٹ پر اسے اڑا لے جاتی ہے اور اس سے اظہار عشق کرتی ہے۔

رونق کے ایک اور ڈرامے ''طلسم زہرہ'' میں شہزادہ مہر طلعت عورتوں کے نام سے نفرت کرتا ہے مگر ایک رات زہرہ پری کو خواب میں دیکھتا ہے اور ایک بزرگ کے کہنے پر اس کی تلاش میں روانہ ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف مہر طلعت کی تصویر ایک پری زہرہ پری کو دکھاتی ہے جسے دیکھتے ہی وہ ہزار جان سے عاشق ہو جاتی ہے۔ کچھ مصائب جھیلنے اور طلسم کا حلقہ توڑنے کے بعد دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔

ان کے ڈرامے ''عجائبات پرستان'' میں ہے کہ صنوبر پری شہزادہ شمشاد پر عاشق ہو کر اسے اٹھا لاتی ہے اور اس کی بے التفاتی سے بگڑ کر قلعے میں قید کر دیتی ہے۔ ان کے ایک اور ڈرامے ''خواب گاہ عشق'' میں شہزادہ خورشید شعلہ پری کی یاد میں ٹھوکریں کھاتا ہے۔

امتیاز علی تاج رونق کے ایک اور ڈرامے ''غرور رعد شاہ'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''غرور رعد شاہ کی دو خصوصیات قابل توجہ ہیں: ایک تو یہ کہ اس میں آسمان سے اترنے اور زمین میں سما جانے کی قسم کے ایسے شعبدے جا بجا ملتے ہیں جنہیں رونق کے زمانے کے تماشائی بہت شوق اور دلچسپی سے دیکھتے اور حیران ہونا پسند کرتے تھے۔'' (82)

ڈرامے کے تماشائیوں کا محیر العقول قوت سے متاثر اور محظوظ ہونے کا ذوق بھی صحیح معنوں میں اندر سبھا کا تخلیق کردہ ہے۔

رونق کے ایک اور ڈرامے ''خون عاشق کے بارے میں امتیاز علی تاج کا خیال ہے کہ ''ان کے کردار انسانوں سے نہیں داستانوں کے مثالی کرداروں سے مشابہت رکھتے

ہیں۔‘‘(83) اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا کی تمام داستانوی خصوصیات رونق کے یہاں بخوبی پائی جاتی ہیں۔

یہ تو ہوا رونق کے پچاس فیصدی ڈراموں کا ذکر، باقی پچاس فیصدی ڈرامے جن کے پلاٹ مذہبی، تاریخی یا سماجی قصوں پر مبنی ہیں، ان میں بھی پوری طرح اندر سبھا کا طرز و اسلوب موجود ہے۔

رونق کا کسی پلاٹ پر تیار کیا ہوا ڈرامہ ہو اس میں اندر سبھا کی بنیادی خصوصیت رقص و موسیقی کا غلبہ ضرور پایا جاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ رونق کے چوبیس ڈراموں میں سے چار تو مزاحیہ ہیں، باقی بیس میں سے سترہ ڈرامے مکمل منظوم ہیں اور اس نظم میں اندر سبھا ہی کی طرح مختلف اصناف کا استعمال کیا گیا ہے، مثال کے طور پر ان کے دو ڈراموں کی تفصیل درج کی جاتی ہے۔

’’ظلم اظلم‘‘ میں 32 غزلیں، 9 ٹھمریاں، 12 مسدس، 6 لاونیاں، 5 گیت، ایک قطعہ، ایک ہولی، ایک مثنوی، 2 مخمس، 2 خمسے پائے جاتے ہیں۔ ’’غرور رعد شاہ‘‘ میں 26 غزلیں، 6 ٹھمریاں، 2 ہولی، ایک لاونی اور ایک کافی پائی جاتی ہے۔

رونق کے ہم عصروں میں حافظ عبداللہ کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے گو کہ ان کا تعلق پارسی اسٹیج یا بمبئی اسٹیج سے نہیں مگر چونکہ پارسی اسٹیج کی گرم بازاری ہی نے انہیں اسٹیج کی طرف راغب کیا اس لیے وہ اس کے زیر اثر رہے پھر یہ کہ وہ پارسی اسٹیج کے مندرجہ بالا ڈرامہ نویسوں کے ہم عصر تھے اس لیے ان کا تذکرہ بھی انہیں لوگوں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

حافظ فتحپور ہسوہ کے ایک زمیندار خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔(84) ان کے ڈرامے ’’علی بابا و چہل قزاق‘‘ کے شروع میں یہ عبارت درج ہے:

> ’’علی بابا و چہل قزاق مصنفہ حافظ عبداللہ صاحب زمیندار بلپورہ پروپرائٹر انڈین امپریل تھیٹریکل کمپنی، بظل حمایت عالی جناب معلّی القاب سری سوائی مہاراج نہال چند نوکندر بہادر والی ریاست دھول پورہ پیٹرن کمپنی مذکور۔‘‘(85)

اس اقتباس سے کئی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ حافظ ایک رئیس گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔دوسرے یہ کہ انڈین تھیٹریکل کمپنی ان کی اپنی ذاتی کمپنی تھی۔تیسرے یہ کہ اس کمپنی کی سرپرستی والی دھول پورہ کرتے تھے۔

حافظ نے 1881ء سے 1890ء کے درمیان اپنی کمپنی کے لیے ساٹھ ڈرامے تصنیف وتالیف کیے اور بہت تزک واہتمام کے ساتھ اسٹیج کیے۔انھوں نے اپنے دور کے مشہور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کیے ہیں لیکن ان کے زیادہ تر ڈرامے پہلے کے ڈراموں کے چربے ہیں جن میں تھوڑی بہت ترمیم کر کے اپنا لیے ہیں لیکن حافظ کی یہ خصوصیت قابل ذکر ہے کہ انھوں نے پارسی اسٹیج کے منشیوں کے برخلاف ہر ناٹک کے دیباچے میں اصل ناٹک اور مصنف کا حوالہ ضرور دیا ہے اور اپنے ترمیم واضافہ کا ذکر کر کے اس کی ابتدائی شکل کے مقابلے میں بڑھی ہوئی اہمیت ظاہر کردی ہے۔

حافظ کے ڈرامے میں فوق فطری ماحول داستانوی فضا اور محیر العقول قوت کا مظاہرہ اکثر پایا جاتا ہے۔پری اور انسانی عشق کے قصے تو ان کے کئی ڈراموں میں ہیں۔مثال ملاحظہ فرمائیے۔

> ''ہوائی مجلس ہفت نیرنگ طلسم کا پلاٹ یوں ہے کہ مہ لقا شہزادۂ مصر خواب میں ماہ رو پری کو دیکھ کر عاشق ہوتا اور فقیرانہ لباس پہن کر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔دوسری طرف ماہ رو پری شہزادے کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتی ہے۔شہزادہ ایک پیر مرد کے عصا کی برکت سے بڑی بڑی مصیبتوں پر غالب آتا اور طلسمی قلعوں کو نیست و نابود کرتا ہوا ماہ رو تک پہنچتا ہے۔ماہ رو پہلی ہی نظر میں اپنے محبوب کو پہچان لیتی ہے اور ماہ رو کا باپ دونوں کی شادی کردیتا ہے۔''

ان کے ایک اور ڈرامے ''تماشائے گلشن جانفزا'' کا پلاٹ یوں ہے کہ آذربائی جان کے شہزادے راحت جان کا دوست وزیرزادہ انسے اس کی معشوق آرام جان سے ملانے لے جارہا تھا کہ راستے میں آفت جان پری شاہزادے کو اٹھا لے جاتی ہے۔

آفت جان کی ماں منی جان ہر دو کو قید کر دیتی ہے۔ آرام جان آفت جان سے ملنے کے لیے آتی اور اپنے عاشق کو پہچان لیتی ہے۔ آفت جان کی رائے سے آرام جان بیمار پڑتی ہے۔ شہزادہ راحت جان شاہ اجنہ کی اجازت سے اس کا علاج کرتا ہے۔ وہ اچھی ہو جاتی ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جو روایات اندر سبھا سے شروع ہو کر ان تک پہنچی ہے حافظ ان کی طرف سے آنکھیں نہیں پھیر لیتے۔

حافظ کے زیادہ تر ناٹک منظوم ہیں اور ان کے منظوم ناٹکوں کا مقصد بھی وہی ہے جو اندر سبھا کا تھا یعنی رقص و سرود کے ذریعہ تفریح کا سامان بہم پہنچانا۔ حافظ نے یہ مقصد حاصل کرنے کے لیے اپنے ڈرامے لیلا مجنوں میں غم انگیز دھنوں کے ساتھ ساتھ ایسے گانوں کے مواقع بھی فراہم کیے ہیں جن کی مجموعی کیفیت نشاط کی ہے۔

اس طرح ان کے ایک منظوم ڈرامے شکنتلا میں اندر سبھا کے اسلوب و انداز کا بڑا دخل ہے۔ ناٹک میں گائے جانے والے گیتوں اور غزلوں کی بھرمار، افراد ڈرامہ کے مکالموں میں اور ان کی خود کلامیوں میں مفرد اشعار سے کہیں زیادہ متعینہ دھنوں میں گائے ہوئے گیتوں کا استعمال قصے کے واقعات اور کرداروں کی کیفیات کا منظوم بیان ایسی باتیں ہیں جو شکنتلا پر اندر سبھا کے گہرے اثر کی غمازی کرتی ہیں۔

اندر سبھا کے شروع میں راجہ اندر اپنے حسب حال شعر خوانی میں یہ شعر پڑھتا ہے۔

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام　　　بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام

شکنتلا کی ابتدا بھی راجہ اندر کے گانے سے ہوتی ہے جس میں وہ یہ شعر پڑھتا ہے۔

راجا اندر کہتے ہیں مجھ کو خاص و عام　　　عیش و طرب سے روز و شب رکھتا ہوں میں کام

دونوں گانوں کی مماثلت اور نقش اول کا اثر نقش ثانی پر بالکل واضح ہے لیکن یہ اثر کتنا گہرا ہے اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ہر گانے کے ساتھ اس کی دھن کے تعین کے رواج کا جو آغاز اندر سبھا سے ہوا تھا اس کے زیر اثر حافظ اپنے ڈرامے ''سوانح قیس مفتون عرف عشق لیلا مجنوں'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''اس ناٹک میں ہر ایک چیز کی دھن تال کو فن موسیقی کے اعتبار سے قائم کیا ہے اور کسی مشہور و معروف چیز کے حوالے سے جو اکثر اسی دھن تال میں گائی جاتی ہے لکھ دیا ہے...'' (86)

شکنتلا میں راجہ اندر کے گانے کے اوپر یہ اشارے لکھے ہوئے ہیں:

''چو بولا، دھن چھایا، تال قوالی

**طرز:** راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام''

شکنتلا کے پہلے ایکٹ کے دوسرے سین کا گانا ''میں تو جوگن بن کر جاؤں'' اندر سبھا کے گانے ''موری پھرکن لاگیں انکھیاں'' کی دھن پر دوسرے ایکٹ کے پانچویں سین کی غزل ''گری پہنچنے سے جو پہنچی جو پائی ہو تو دے دو جی'' اندر سبھا کی غزل ''خیال آتا ہے دل کو شکوۂ بے داد کیا کیجیے۔''

اور چوتھے ایکٹ کے دوسرے سین کا گانا ''مبارک یہ دن تم کو اے راجا اندر'' اندر سبھا کے گانے ''خدا راجہ جی کو رکھے شادماں'' کے طرز پر گانے کی ہدایت کی گئی ہے۔ شکنتلا ناٹک کو ترتیب دیتے وقت حافظ عبداللہ کے سامنے برابر اندر سبھا کی ترتیب وساخت کا نقشہ رہا ہے اور یہ ہی نہیں بلکہ حافظ اپنے تمام ڈراموں میں تنوع پیدا کرنے کے لیے اندر سبھا کی طرح مختلف اصناف کا استعمال کرتے ہیں مثلاً شکنتلا میں ایک چوبولہ، 49 غزلیں، ایک دوہرہ، 16 ٹھمریاں، 4 ہولیاں، ایک لاؤنی، ایک گربی، 9 گانا، ایک مستزاد، تین کہروا، ایک دادرا پایا جاتا ہے۔

ان کے ایک اور ڈرامے ''علی بابا و چہل قزاق'' میں ایک لاؤنی، ایک جھول، 17 گانے، 12 غزلیں، 8 ٹھمریاں، ایک سوز، ایک نوحہ، 20 کہروا، 2 ہولی، ایک ترانہ پایا جاتا ہے۔

حافظ کی شکنتلا کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''شکنتلا بھی اسی طرح کا غنائی ناٹک ہے جیسے حافظ عبداللہ کے دوسرے ناٹک ان ناٹکوں میں سب سے زیادہ زور گانوں پر ہے اور اس دور

کا تماشائی غالباً ناٹک منڈلی میں جاتا ہی اس لیے تھا کہ اسے اپنی پسندیدہ دھنوں میں چند گھنٹے اپنی پسند کے گیت اور غزلیں سننے کو ملیں گی۔‘‘ (87)

عطیہ نشاط حافظ کے ڈراموں کے بارے میں لکھتی ہیں:

’’جہاں تک ڈرامے کی ابتدا کا تعلق ہے حافظ عبداللہ کے ڈرامے کی ابتدا لازمی طور پر کورس سے نہیں ہوتی اور جن ڈراموں میں آغاز میں کورس ہے وہ حمد سے شروع نہیں ہوتا بلکہ ڈرامے کے پلاٹ کے اعتبار سے جن چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے وہ موضوع اختیار کیا جاتا ہے۔ جن ڈراموں میں کورس سے ابتدا نہیں ہوتی ان میں کہیں منظوم مکالمے ہوتے ہیں۔ کہیں کسی کردار کی تنہا شعر خوانی۔ یہ سب ڈرامے گانوں اور اشعار سے بھرے ہوئے ہیں۔ نثر کا استعمال بہت کم کیا جاتا ہے اور وہ بھی مقفیٰ ہوتی ہے باقی مکالمے منظوم ہوتے ہیں اور غزل، مثنوی، مسدس، ٹھمری، دادرا، نوحہ، مستزاد اور رباعی وغیرہ مختلف شکلوں میں پائے جاتے ہیں۔ جہاں ضرورت ہوتی ہے کردار یہ اشعار تحت اللفظ پڑھتے یا گاتے ہیں جہاں جہاں گانے کی ضرورت ہے وہاں طرز دھن تال وغیرہ کا بیان کر دیا گیا ہے۔‘‘ (88)

اس بیان سے واضح ہے کہ حافظ کے ڈراموں کی ابتدا اندر سبھا کی طرح اکثر کورس سے یا نظم سے ہوتی ہے پھر یہ کہ حافظ کے تمام ڈرامے اندر سبھا کی طرح گانے اور اشعار کا مجموعہ ہیں اور ان میں نثر کا استعمال برائے نام ہے اور نثر بھی اندر سبھا کی طرح مقفیٰ ہے۔ تیسرے یہ کہ ان کے یہاں بھی اندر سبھا ہی کی طرح مختلف اصناف نظم کا استعمال کر کے تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چوتھے یہ کہ ان کے گانوں میں بھی اندر سبھا کی طرح طرز دھن اور تال کی نشاندہی موجود ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اردو ڈرامہ حافظ کے عہد تک اندر سبھا کی روایت سے انحراف نہیں کر سکا تھا۔

حافظ کے بارے میں وقار عظیم بھی کچھ اسی طرح کی باتیں لکھتے ہیں:

’’ان کے (حافظ کے) بہت سے ڈرامے اس وقت بھی آسانی سے

ملتے ہیں، ان کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ انڈین امپیریل تھیٹر کمپنی کی ابتدا 1881ء میں ہوئی تھی اور اس کے لیے حافظ نے خود بھی ڈرامے لکھے تھے۔ ان میں سے اکثر پر اندر سبھا کا گہرا اثر تھا۔ بعض کے مکالمے شروع سے آخر تک منظوم ہیں۔ بعض میں اکا دکا لفظ نثر کے آتے ہیں۔'' (89)

وہ حافظ کے ڈرامے ''مرقع مہر انگیز'' کے پانچویں اور چھٹے سین کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان دونوں مناظر کا مجموعی اثر اندر سبھا کا سا ہے۔ ڈرامے کے کردار الگ الگ گانے گاتے ہیں۔ آپس میں یک بیتی گفتگو کرتے ہیں (لیکن تحت اللفظ میں نہیں گا کر) مثنوی کے طرز میں جو بات روایت کی حیثیت سے کہی جاتی ہے، وہ بھی گا کر ادا کی جاتی ہے اور ہر موقع پر مصنف گانے کی دھن اور طرز کی طرف واضح اشارہ کر دیتا ہے۔'' (90)

حافظ کے بعد اس عہد کے مشہور ڈرامہ نگار نظیر بیگ ہیں۔ مرزا نظیر بیگ اکبر آبادی ان چند ڈرامہ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے اپنی زندگی ایک ایکٹر کی حیثیت سے شروع کی اور رفتہ رفتہ ترقی کر کے ڈائریکٹر اور مینجنگ ڈائریکٹر ہو گئے اور مختلف پارسی کمپنیوں سے وابستہ رہے۔

عبدالعلیم نامی اور عشرت رحمانی دونوں انہیں حافظ عبداللہ کا شاگرد بتاتے ہیں۔ ان کے بارے میں نامی صاحب لکھتے ہیں:

''مرزا نظیر بیگ نظیر اکبر آبادی مرزا اشرف بیگ کے صاحبزادے اور اکبر آباد (آگرہ) کے رہنے والے تھے۔ حافظ عبداللہ متخلص بہ حافظ کے شاگرد تھے۔ معمولی اداکار کی حیثیت سے ترقی کرتے کرتے انڈین امپریل تھیٹریکل کمپنی کے چیف ایکٹر اور بعد میں پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی کے ڈائریکٹر اور پھر راجپوتانہ مالوہ ناٹک تھیٹریکل کمپنی آف جھالا واڑ اور لائٹ بنگ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی کے مینجنگ ڈائریکٹر مقرر ہو گئے۔ انھوں نے درجنوں سے زیادہ ڈرامے تصنیف و تالیف کیے ان کا شمار بھی

حافظ کی صف میں کیا جاتا ہے۔" (91)

اس وقت کی عام روش کے مطابق نظیر نے بھی پرانے ڈراموں میں تھوڑا بہت رد بدل کر کے اپنے نام سے اپنایا اور چند ایک ڈرامے طبع زاد تصنیف بھی کیے۔

لیکن نظیر نے اپنے دیباچوں میں بڑی صفائی سے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ان کے ڈراموں کے پلاٹ دوسروں سے ماخوذ ہیں۔ انھوں نے اپنے دیباچوں میں یہ بھی بتا دیا ہے کہ ان ڈراموں میں جو گانے ہیں ان میں سے بعض دوسرے شاعروں کے ہیں اور ضروری ترمیم کے بعد ناٹک میں شامل کیے گئے ہیں۔ ان ڈراموں میں دوسروں سے بھی ہوئی چیزوں کے ساتھ ساتھ نظیر نے اپنی طرف سے بھی ایسی چیزوں کا اضافہ کیا ہے جو اس عہد کے تماشائیوں کے لیے دلچسپی کا باعث تھیں۔

نظیر چونکہ ایکٹری سے ڈرامہ نگاری کی طرف آئے تھے اس لیے وہ اس دور کے ناظرین کے مزاج و پسند سے بخوبی واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈرامے بہت مقبول ہوئے۔

نامی صاحب کی فہرست کے مطابق ان کے کل ڈرامے 32 ہیں جن میں سے بارہ ڈراموں پر انھوں نے تعارفی نوٹ بھی دیے ہیں۔ ان تعارفی نوٹ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے تمام ڈراموں میں داستانوی وطلسماتی فضا اور فوق فطری عناصر کی بھرمار ہے (92) ان میں سے ہر ڈرامے میں محیر العقول قوت کی کارفرمائی اور کئی میں پری وانسان کا عشق، انسانی برتری اور قوت عشق کی فتح دکھائی گئی ہے۔

اندر سبھا کی طرح ان کے اکثر ڈراموں میں بھی جنسی قربت کا احساس پایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ایک ڈرامے "فسانہ عجائب ناٹک معروف بہ جان عالم وانجمن آرا" میں ساحرہ جب جان عالم کو قید کر لیتی ہے تو بالکل اسی طرح طالب وصل ہوتی ہے جس طرح سبز پری اندر سبھا میں گلفام سے ہوئی تھی۔ ساحرہ کہتی ہے:

میں رشک حور اور تم غیرت غلماں اے جانی　　فدا مجھ پر ہو تم تم پر ہوں میں قرباں اے جانی

تمہارے بوسے میں لوں تم بھی میرے بوسے لو　　ہوا کیا خوب ہے یہ وصل کا ساماں اے ساقی

جوگن بننے کی مشہور روایت بھی اس ڈرامے میں پائی جاتی ہے۔ جب ساحرہ جان عالم کو قید کر دیتی ہے تو ماہ طلعت جوگن بن کر اسے تلاش کرنے نکلتی ہے وہ ایک مرثیے میں کہتی ہیں:

تن خاک ملی اور سکھ کو تجا نہیں پھر بھی اسے رحم آتا ہے
سکھ چھوڑ دیا اور جوگ لیا لطف اب بھی نہیں فرماتا ہے
بستی سے نکل جنگل میں گئی تسکین نہیں دل پاتا ہے

میمون خصال ماہ طلعت کو جوگن کے بھیس میں دیکھ کر کہتا ہے:

یہ سوتی ہے پری رو کون جوگن کہ گویا ہے زمیں پہ چاند روشن

فسانۂ عجائب کے قصے میں جوگن کا کوئی اہم رول نہیں ہے۔ نظیر نے اس لیے اسے شامل کیا کہ اس دور کے اردو ڈراموں کی تکمیل کے لیے یہ کردار ناگزیر تھا۔

پھر یہ کہ امانت کی طرح نظیر کے ڈرامے بھی قریب قریب منظوم ہیں اور اگر کہیں نثر کا استعمال ہوا بھی ہے تو نہ ہونے کے برابر۔ وقار عظیم ان کے ڈرامے فسانۂ عجائب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''چنانچہ زیر بحث ڈرامہ یا ناٹک غنائیہ ہے۔ اس میں نثر (جو کہیں کہیں مکالموں میں آتی ہے) بہت ہی کم ہے۔ شاید اس سے بھی کم جتنی اندر سبھا میں تھی۔''(93)

اور صرف یہی نہیں کہ نظیر کے ڈراموں میں موسیقی کا غلبہ اور گانوں کی بھرمار ہے بلکہ تنوع کے خیال سے مختلف اصناف نظم کا استعمال بھی ہے جو صاف صاف اندر سبھائی روایت کی توسیع ہے مثلاً ''گلرو زرینہ'' میں بے شمار متفرق اور منظوم مکالموں کے علاوہ 27 ٹھمریاں، 9 گیت اور تین غزلیں ہیں۔ یہی حال فسانۂ عجائب کا ہے جس کے دوسرے باب کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''دوسرے باب میں سب گانے ہیں۔ ان میں چار غزلیں ہیں، تین مسدس ہیں، تین ٹھمریاں، ایک رباعی اور ایک لاونی ان میں سے ہر ایک کی

دھن تال اور طرز اس کے ساتھ درج ہے۔" (94)

اس کی غزلوں کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

"اشعار میں شوخی بھی ہے اور بعض اوقات تغزل کی چاشنی بھی غزل کا عام معیار وہی ہے جس کا رواج اندر سبھا سے شروع ہوا ہے۔" (95)

متذکرہ بالا ڈرامہ نگار پارسی اسٹیج کے دور متقدمین میں نمائندے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے علاوہ جو ڈرامہ نگار ہیں ان کی بھی قریب قریب یہی روش ہے جیسے چراغ الدین چراغ کے ڈرامے "شہزادہ گل رونسیم" میں نسیم پری شہزادہ گلرو کو خواب میں دیکھ کر الگن پری اور لالہ پری کو اس کی تلاش میں روانہ کرتی ہے جو اسے ڈھونڈ لاتی ہیں۔ بزرگ لاہوری کے ڈرامے "قمر الزماں و بدورا" میں پریاں شہزادہ بدورا کو شہزادی قمر الزماں کے قید خانے میں لے جاتی ہیں۔ ظریف کے ڈرامے "تماشائے نادر" میں پریاں شہزادہ لال کو شہزادی بدورا کی قید میں پہنچاتی ہیں۔" (96)

اگر کسی کے یہاں تھوڑی بہت تبدیلی ہے بھی تو صرف اس حد تک کہ پہلے پریاں انسانوں پر عاشق ہو کر ان کی یاد یا تلاش میں دربدر ماری ماری پھرتی تھیں۔ بعد کے کچھ مصنفین نے صنف نازک پر یہ ظلم روا نہیں رکھا بلکہ مردوں کو تلاش یار میں جنگل جنگل پھرایا ہے مثلاً سید اسمٰعیل کے ڈرامے "خورشید سبھا" میں شہزادہ ماہ منور کو جوگیوں کے لباس میں یہاں وہاں پھرتے دکھایا گیا ہے۔ رونق کے ڈرامے "طلسم زہرہ" میں شہزادہ ماہ طلعت زہرہ پری کی یاد میں جنگل جنگل مارا پھرتا ہے اور دیونی کے باعث جو اس پر عاشق ہو جاتی ہے سخت مصائب برداشت کرتا ہے۔

قیس کے ڈرامے "صنوبر و شمشاد" میں شہزادہ شمشاد بخت صنوبر کی یاد میں دردر کی ٹھوکریں کھاتا ہے اور جان کھوتا ہوا قاصد کے لباس میں اپنی معشوقہ کی چوکھٹ تک پہنچ جاتا ہے۔" (97)

بعض ڈرامہ نگاروں نے ایک پری کے معشوق پر (جو کہ انسان ہوتا ہے) دوسری پری کو بھی عاشق کر دیا ہے مثلاً اسمٰعیل کے متذکرہ بالا ڈرامے "خورشید سبھا" میں لال پری

کے معشوق شہزادہ منور پر زمرد پری عاشق ہوجاتی ہے۔ظریف کے ڈرامے ''تماشائے نادر'' میں گوہر پری کے معشوق شہزادہ لال پر ہیرا پری جان دینے لگتی ہے۔(98)

لیکن پلاٹ کی یہ فروعی تبدیلیاں جو مزہ منہ کا بدلنے کے لیے کی گئیں ان سے اندرسبھا کے بنائے ہوئے بنیادی ڈھانچے پر کوئی فرق نہیں پڑا اور اس روایت کی پیروی عموماً ہوتی رہی۔

اس دور کے تمام ڈرامہ نگاروں کے بارے میں عطیہ نشاط کی یہ رائے بڑی حد تک درست معلوم ہوتی ہے کہ:

> ''اردو ڈرامہ اس وقت تک اندرسبھا کی روایت سے بہت دور نہیں گیا تھا۔اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامہ لکھنے والوں کے پیش نظر وہی مقصد ہے کہ لوگوں کو طرح طرح کے گانے سنائے جائیں اور یکسانی کو دور کرنے کے لیے ان میں تنوع پیدا کیا جائے۔ برابر گانوں کی دھنیں بدلتی رہتی ہیں اور کبھی کبھی تحت اللفظ اشعار پڑھے جاتے ہیں لیکن ڈراموں میں منظوم ہونے کی خصوصیت برقرار ہے۔''(99)

عشرت رحمانی پارسی اسٹیج کا دور متقدمین 1853ء سے 1883ء تک اور دور متاخرین 1885ء سے آغا حشر تک قرار دیتے ہیں۔

آرام، رونق، حافظ اور نظیر کے بعد جو ڈرامہ نویس میدان میں آئے، ان کے اندر واضح تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔مثال کے طور پر ان کے یہاں زبان و بیان میں چستی آ گئی۔ مکالموں میں چست مصرعوں کی وجہ سے زیادہ دلکشی پیدا ہوئی۔ان کی نظموں میں وزن و بحر کا خیال رکھا جانے لگا جس سے ان کے ڈراموں کی ادبی قدر و قیمت میں اضافہ ہوگیا۔ان کے یہاں ایسے پلاٹ پائے جانے لگے جن میں فوق فطری اور طلسماتی عناصر سے تحیر پیدا کرنے کا کام متروک ہوگیا۔اب دیکھنا یہ ہے کہ ان تبدیلیوں کے باوجود اندرسبھا کا اثر کس حد تک باقی رہا۔دور متاخرین کا آغاز ہم طالب بنارسی سے کرتے ہیں۔

ان کا نام ونائیک پرشاد تھا، طالب تخلص تھا اور یہ بنارس کے رہنے والے تھے۔انشاء

پردازی اور شاعری دونوں میں شہرت رکھتے تھے۔ راسخ دہلوی اور داغ دہلوی سے بذریعہ ڈاک اصلاح لی تھی۔ مختصر یہ کہ طالب اپنے زمانے کے نامور ادیب تھے۔ نامی صاحب کی فہرست میں ان کے نام سے چودہ ڈرامے ہیں۔

ان کے ڈرامے اکثر مقبول ہوئے۔ نامی صاحب لکھتے ہیں کہ جب ان کا ڈرامہ ہریش چند دکھا گیا تو اس نے پبلک میں ہلچل مچادی اور مسلسل ڈیڑھ سال تک دکھایا جاتا رہا اور ایک ہزار سے زائد بار دکھایا گیا۔(100)

وقار عظیم ان کے ڈرامے ''دلیر دل شیر'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''دلیر دل شیر کا مطالعہ کریں تو اس میں ہمیں کئی چیزیں ایسی ملتی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامے کا فن اندر سبھائی دور سے نکل کر آہستہ آہستہ اس دور میں داخل ہو رہا ہے جس میں زندگی کے مسائل کو مؤثر فنی انداز میں پیش کرنے کی طرف توجہ ہوئی اور جن ڈرامہ نگاروں نے اس کام میں پہل کی طالب بلاشبہ ان میں سے ایک ہیں۔''(101)

وقار عظیم کے اس بیان میں لفظ ''آہستہ آہستہ'' قابل توجہ ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ دور متاخرین کی ابتدا سے ہی تبدیلیاں شروع ہوگئی تھیں۔ وہ تبدیلیوں کا اقرار تو کرتے ہیں پھر بھی اندر سبھائی روایت سے انکار نہیں کر پاتے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اس دور میں تمام تر تبدیلیوں کے باوجود اندر سبھائی روایت کسی حد تک باقی رہی۔ نامی صاحب نے طالب کے چودہ ڈراموں کے پلاٹ مختصراً درج کیے ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں صرف پانچ ڈرامے ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر اور داستانی فضا پائی جاتی ہے۔ بقیہ کچھ کے کردار راجہ مہاراجہ اور کچھ کے عام انسان ہیں اور انسانی زندگی کے مسائل ان کا موضوع ہیں پھر یہ کہ طالب کے یہاں نثر کا استعمال بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ وقار عظیم ان کے ڈرامے گوپی چند پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''گوپی چند کے مکالمے عموماً تو نثر ہیں لیکن ان میں کہیں کہیں نظم کا استعمال بھی ہوا ہے۔''(102)

ان وجوہات کی بنا پر وقار عظیم کو لکھنا پڑا کہ اس دور میں ڈرامہ اندر سبھائی دور سے باہر نکل رہا ہے لیکن اس تبدیلی و ترقی کے باوجود یہ نہیں ہوسکا کہ طالب فوق فطری عناصر اور داستانوی فضا سے یکسر گریز کر سکے ہوں۔ اس کے علاوہ ان کے تمام ڈراموں میں چاہے ان میں فوق فطری عناصر ہوں یا نہ ہوں، اندر سبھا کی بنیادی خصوصیت یعنی رقص و موسیقی کا غلبہ برابر پایا جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے طالب کے تین ڈرامے ''نگاہ غفلت''، ''دلیر دل شیر'' اور ''گوپی چند'' مرتب کیے ہیں۔ ان تینوں میں فوق فطری عناصر نہیں ہیں پھر بھی یہ تینوں ڈرامے قریب قریب منظوم ہیں۔ ان میں نثر کا استعمال ہے بھی تو بہت کم بلکہ ''دلیر دل شیر'' اور ''نگاہ غفلت'' میں تو یہ استعمال بالکل برائے نام ہے۔ گوپی چند میں نسبتاً کچھ زیادہ ہے۔ اس میں چالیس گانے اور بے شمار متفرق اشعار مکالموں کی شکل میں ہیں۔ اس طرح ''دلیر دل شیر'' میں بھی چالیس گانے اور زیادہ تر مکالمے منظوم ہیں۔ اس ڈرامے کے گانے کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''گانے دو طرح کے ہیں۔ ایک غزلیں، دوسری چلتی ہوئی دھنوں میں ہلکے پھلکے گانے۔ جنہیں میں ہلکے پھلکے گانے کہہ رہا ہوں وہ زیادہ تر ٹھمریاں ہیں اور ان کی زبان میں ہندی اور عربی فارسی کے لفظوں کا بڑا خوش آہنگ امتزاج ہے۔ غزلوں اور گانوں کے ساتھ اکثر جگہ دھنوں اور راگنیوں کے اشارے موجود ہیں۔ اشاروں کی نوعیت میں زیادہ تنوع ہے ... طالب نے ڈرامے کو دوسرے طریقوں سے دلچسپ بنانے کی کوشش کے علاوہ یہ بات بھی پیش نظر رکھی کہ گانوں سے اس دور کے تماشائی کو جو غیر معمولی دلچسپی ہے اس کی تسکین کا بھی پورا اہتمام کیا جائے۔ ناظرین کے ذوق کی تسکین

کے جو طریقے انھوں نے اختیار کیے ہیں ان میں تنوع پیدا کرنے کی
طرف پوری توجہ کی گئی۔"(103)

اس اقتباس سے طالب کے یہاں گانوں کے استعمال کے علاوہ دو اور باتیں واضح ہو جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ امانت کی طرح طالب نے بھی گانوں میں تنوع پیدا کرنے کے لیے مختلف اصناف نظم کا استعمال کیا۔ دوسرے یہ کہ امانت ہی کی طرح انھوں نے بھی گانوں کے ساتھ دھنوں اور راگ راگنیوں کا تعین کر دیا۔

طالب کے ڈرامے ،، نگاہ غفلت' کے گانوں کے بارے میں وقار عظیم کی رائے ملاحظہ ہو:

"اس ڈرامے کو اس لحاظ سے منظوم ڈرامہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کے مکالمے چند گفتی کے موقعوں کو چھوڑ کر منظوم ہیں ...نگاہ غفلت میں اس کے باوجود کہ وہ کم و بیش ایک منظوم ڈرامہ ہے گانوں کا استعمال بڑے اعتدال سے ہوا ہے ...گانوں کی یہ کمی البتہ تحت اللفظ میں اشعار پڑھوا کر پوری کی گئی ہے اور اس کے لیے مسدس اور مخمس کے علاوہ دو ایک جگہ مثنوی کا پیرایہ بھی اختیار کیا گیا ہے۔"(104)

مندرجہ بالا بیانات یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ طالب نئی روش کی طرف شعوری یا غیر شعوری طور پر ملتفت ہونے کے باوجود اندر سبھا کے اثرات سے نہیں بچ سکے۔

طالب کے بعد اس دور میں دوسرا اہم نام احسن لکھنوی کا ہے جن کے نانا نواب مرزا شوق مصنف "زہر عشق" کے بڑے بھائی تھے۔ قدیم طرز پر ان کی عربی و فارسی کی تعلیم ہوئی تھی۔ موسیقی و سپہ گری میں بھی دسترس رکھتے تھے۔(105)

نامی صاحب کی فہرست کی مطابق ان کے نام سے صرف دس ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں جن میں سے پانچ شکسپیئر کے ڈراموں کے پلاٹ سے ماخوذ ہیں۔ بعض مصنفین نے انہیں ترجمہ بھی بتایا ہے۔ مصنفین ناٹک ساگر نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ شکسپیئر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔(106)

عطیہ نشاط ان کے ایک ڈرامے ''بزم فانی'' (رومیو جولیٹ) کے بارے میں لکھتی ہیں:

''اس کا شمار ان کامیاب ڈراموں میں کیا جاتا ہے جنہوں نے داستانی راگ ناٹکوں کو ختم کر کے اردو کو ڈرامے کے صحیح ذوق سے آشنا کیا۔'' (107)

ڈرامے کا صحیح ذوق کیا ہے، یہ امر بحث طلب ہے البتہ اس اقتباس سے اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ ڈرامہ نگاری میں احسن کا اسلوب اپنے پیش روؤں سے کسی حد تک مختلف ضرور تھا لیکن اس کے باوجود اندر سبھا کی دوسری اہم روایت گانوں کے غلبے کا اثر ان پر بھی ہو ہی گیا۔ عطیہ نشاط آگے خود لکھتی ہیں:

''احسن لکھنوی کے ڈراموں میں گانوں کی تعداد کافی زیادہ ہے۔ دل فروش میں انیس گانے ہیں۔ خون ناحق کا بھی یہی حال ہے۔'' (108)

احسن کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''احسن نے گانوں کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا لیکن انہیں ادبی اور شاعرانہ حیثیت سے بہتر بنا دیا۔'' (109)

احسن کے ہم عصروں میں منشی نرائن پرشاد بیتاب بھی مشہور ڈرامہ نگار گزرے ہیں۔ نامی صاحب ان کے ڈراموں کی تعداد چوبیس بتاتے ہیں۔ نامی صاحب نے ان کے ڈراموں کے مختصر پلاٹ درج کیے ہیں۔ ان میں سے سات ڈرامے یعنی ''قتل نظیر''، ''حسن فرنگ''، ''کسوٹی''، ''میٹھا زہر''، ''زہری سانپ''، فریب نظر'' ایسے ڈرامے ہیں جن کے موضوعات سماجی زندگی سے حاصل کیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ احسن کی طرح بیتاب نے بھی شکسپیئر کی خوشہ چینی کی ہے لہٰذا ''ایز یو لائک اٹ''، ''کنگ رچرڈ سوم'' گورکھ دھندھا (کامیڈی آف ایررز) شکسپیئر کے پلاٹوں سے ماخوذ ہیں۔

انھوں نے شکسپیئر کے جو ڈرامے اردو میں منتقل کیے ہیں وہ دوسروں کے مقابلے

میں اصل سے زیادہ قریب ہیں البتہ وہ سلاست و شگفتگی کو برقرار نہیں رکھ سکے اور ان کی زبان کہیں کہیں ثقیل ہوگئی ہے۔ اس کے علاوہ ''کرشن جنم''، ''میور ودھوج''، ''مہابھارت''، ''رامائن''، ''کرشن سداما''، ''گنیش جنم'' مذہبی ڈرامے ہیں جن میں فوق فطری اور داستانوی فضا پائی جاتی ہے۔

عطیہ نشاط ان کے ڈراموں کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''انھوں نے دیو مالا کے مشہور اور اہم ترین واقعات کو بڑی خوبی سے ڈرامے کا جامہ پہنچایا ہے۔ ان ڈراموں میں ہر طرح کے ناظرین کے مذاق کا خیال رکھا گیا ہے۔'' (110)

دیو مالائی پلاٹ پر ڈرامہ لکھنے کا مطلب ہی ہے کہ ان میں محیر العقول قوت کا استعمال اور فوق فطری عناصر ضروری ہیں۔ اب رہی بات گانوں کی تو گانے اس وقت کے ناظرین کی ناگزیر ضرورت تھی جس سے اجتناب کرنا مشکل تھا۔

وقار عظیم ان کے ڈراموں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے کیے ہوئے ترجموں میں کامیڈی آف ایررس کا ترجمہ گورکھ دھندھا کئی حیثیتوں سے ان کی مشاقی اور ڈرامے کے ساتھ ان کی مناسبت کا مظہر ہے۔ ترجمے میں بیتاب نے اپنی طرف سے مزاحیہ نقل اور گانوں کا جو اضافہ کیا ہے اور مکالموں میں نظم کی جگہ جس طرح نثر کا استعمال ہوا ہے...'' (111)

احسن طالب اور بیتاب کے پورے دور کے بارے میں وقار عظیم ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''انیسویں صدی کے ختم ہونے سے پندرہ بیس سال پہلے تک ہماری پوری ڈرامائی روایت پر ''اندرسبھا'' کا بہت گہرا اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر اول تو ان منظوم ڈراموں کی شکل میں ظاہر ہوا جو اس دور میں ناٹک اور اوپیرا کے نام سے لکھے گئے۔ ان ڈراموں

میں لکھنے والے روایت اور مکالمے کی ترتیب میں صرف نظم سے کام لیتے ہیں۔ ان ڈراموں سے الگ وہ ڈرامے ہیں جن میں گو مکالموں میں نثر استعمال کی گئی ہے لیکن ڈرامے کی دلچسپی کا انحصار زیادہ تر گانوں ہی پر ہے۔" (111)

اندر سبھا کے اثرات کے بارے میں وقار عظیم کا بیان قابل توجہ ہے۔

احسن و بیتاب کے ہم عصروں میں ڈرامے کی دنیا کا ایک بہت ہی اہم اور مشہور و معروف نام آغا حشر کا ہے۔ ہمارے ڈرامے کی تقریباً سوا سو برس کی تاریخ میں عوام اور خواص دونوں میں امانت کے بعد جو مقبولیت آغا حشر کے حصہ میں آئی اس سے دوسرے ڈرامہ نگار محروم رہے۔

آغا حشر احسن و بیتاب کے ہم عصروں میں ضرور ہیں لیکن انھوں نے ڈرامہ نگاری اس وقت شروع کی جب احسن و بیتاب اپنا عروج حاصل کر چکے تھے اور ان کی عظمت واہمیت تسلیم کی جا چکی تھی۔

مگر آغا حشر نے ڈرامہ نگاری اس شان وشوکت سے شروع کی کہ اپنے ان ہم عصروں کو کافی پیچھے چھوڑ دیا۔ نامی صاحب نے ان کے 32 ڈراموں کی فہرست دی ہے جن پر بتدریج 1896ء سے 1931ء تک کے سنین پڑے ہوئے ہیں (113)

عشرت رحمانی ان کی ڈرامہ نگاری کے پورے عہد کو چار ادوار میں تقسیم کرتے ہیں:

پہلا دور 1899 سے 1901ء تک

دوسرا دور 1902ء سے 1908ء تک

تیسرا دور 1908ء سے 1920ء تک

چوتھا دور 1919ء سے 1930ء تک

آغا حشر نے ڈرامہ نگاری میں کوئی بڑا انقلاب نہیں پیدا کیا مگر ادبی اور تفریحی دونوں حیثیتوں سے اسے وسعت دی۔ وہ روایتی انداز نظر ختم تو نہ کر سکے پھر بھی اپنے ڈراموں کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے پُر کر کے نئے رخ کا آغاز

کیا۔انھوں نے ڈرامے کوفنی لوازم کے ساتھ ساتھ حسن بیان،طرز ادااور سلاست زبان سے بھی مالا مال کیا۔

احسن و بیتاب کی طرح حشر نے بھی شکسپیئر کے بعض ڈراموں کا آزاد ترجمہ کیا اور ان کے بہت سے پلاٹ مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں پھر بھی ان کا ماحول اوران کے کردار ہندوستانی ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ ان کے بہت سے ڈراموں کے مآخذ مشرقی بھی ہیں۔ عشرت رحمانی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''پلاٹ کے لحاظ سے حشر نے دامن تمثیل کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے بھر کر نئے رخ کا آغاز کیا۔''(114)

غرض کہ ڈرامہ نگاری میں آغا حشر کا اسلوب کافی ترقی یافتہ اور بدلا ہوا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اندر سبھا کے اثرات سے دامن نہیں بچا سکے خواہ یہ اثر ہلکا ہی کیوں نہ ہو۔ان کے یہاں بھی تفریحی پہلو کو خاص اہمیت دی گئی ہے اور ناچ گانے کو بڑی تعداد میں ڈراموں میں شامل رکھا گیا ہے۔

عشرت رحمانی کا بیان ہے کہ:

> ''اس کے علاوہ آغا صاحب اپنے ڈراموں کی تقسیم کے بارے میں کہا کرتے تھے کہ پہلے ایکٹ میں ہنگامہ آرائی اور دھوم دھام کی ضرورت اس لیے ہوتی ہے کہ تماشائیوں کو پوری طرح متوجہ کیا جا سکے...مگر نقطۂ عروج چونکا دینے والا اور انجام خوشگوار ہونا ضروری ہے تاکہ تماشائیوں کو سوتے سے جگایا جا سکے اور وہ خوشی خوشی اپنے گھروں کو جا سکیں۔''(115)

آغا حشر کے ڈرامے ''سفید خون''،''صید ہوس'' اور ''شہید ناز'' کے پلاٹ شکسپیئر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں مگر آغا حشر نے دوسرے ترجموں کی طرح ان میں بھی شکسپیئر کی مطابقت مد نظر نہیں رکھی بلکہ ان سے کچھ واقعات لے کر ان میں اپنے عہد کے ڈراموں کی مقبول خصوصیت شامل کر دی اور واقعات کو ایسے موڑ دیے کہ المیہ کے بجائے طربیہ کر دیا۔(116)

انجام کا خوشگوار ہونا اور المیہ کو طربیہ بنا دینا دراصل اس ایشیائی مزاج کا تقاضا تھا جس کے زیر اثر یورپ کے برخلاف یہاں المیہ مفقود ہے اور اردو میں جس کی داغ بیل اندر سبھا سے پڑتی ہے۔

آغا حشر کے پہلے دور میں ''اسیر حرص''، ''مار آستین'' اور ''مرید شک'' اہم ڈرامے ہیں۔ یہ کم وبیش اسی فضا و ماحول میں لکھے گئے جو حافظ نظیر اور ان کے دوسرے معاصر پیدا کر گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ حشر کے ان ڈراموں میں بیشتر حصہ کی ادائیگی کے لیے دھنیں وغیرہ بھی لکھی گئی تھیں۔(117)

وقار عظیم آغا حشر کے ابتدائی دور کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''یوں گویا آغا حشر کو اپنی ڈرامہ نگاری کے پہلے اور دوسرے دور میں ایسے لوگوں کے مذاق کی تسکین کرنی تھی جو ''خون ناحق'' جیسے ڈراموں کے دلدادہ تھے۔ ایسے ڈرامے جن میں گانوں کی بھرمار ہو جن میں کردار نثر کے بجائے شعروں میں گفتگو کریں اگر بھولے سے نثر بولیں بھی تو وہ مقفیٰ و مسجع ہو۔ چنانچہ وہ ڈرامے جو حشر نے اس زمانے میں لکھے انہیں خصوصیات کے حامل ہیں...لیکن ایک چیز ان ڈراموں میں بھی نمایاں طور پر موجود ہے اور وہ یہ کہ گانوں کے استعمال میں اور مکالموں میں اشعار اور مقفیٰ و مسجع عبارت سے کام لیتے وقت انھوں نے خاص حد تک اعتدال اور توازن برتا ہے۔''(118)

عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

''آغا حشر نے اپنے پہلے ہی دور کے ڈراموں میں نثر کو داخل کیا اور گانوں پر زور کم کیا۔ ابتدائی دور کے گانوں میں ہندی کا اثر غالب ہے اور ان میں ہندی الفاظ کی زیادتی ہے...آخری دور میں ان کے یہاں ترتیب کا سلیقہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ انھوں نے واقعات کو ڈرامے کے دوسرے عناصر پر فوقیت دی ہے اور اشعار اور گانے اور مزاح کے ٹکڑے ہنرمندی سے اس میں لائے ہیں کہ وہ واقعات یا کرداروں پر غالب نہ آئیں...اس دور کے بیشتر ڈراموں میں آٹھ دس گانوں سے زیادہ نہیں ہیں۔''(119)

''اسیر حرص'' (جوان کے پہلے دور کا ڈرامہ ہے) پر تبصرہ کرتے ہوئے عشرت رحمانی لکھتے ہیں کہ:

''اصل ڈرامے اور مزاحیہ گانوں کی کل تعداد چوبیس ہے جو عموماً عوام کی دلچسپی اور جاذبیت کا موجب ہے۔''(120)

عشرت رحمانی آغا حشر کے دوسرے دور کے ڈرامے ''خوبصورت بلا'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آغا حشر نے ''خوبصورت بلا'' نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے 1909ء میں لکھا تھا۔ یہ بھی ان کے دوسرے دور کی مثال اور اپنی بنیادی خصوصیات میں اس دور کے ڈراموں سے مماثل ہیں...اور گانوں کی بھی وہی بھرمار ہے جو اس دور کے تمام ڈراموں میں پائی جاتی ہے''(121)

تیسرے دور کے بارے میں ''یہودی کی لڑکی'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہ دور آغا صاحب کی طرز نگارش کا ترقی یافتہ دور ہے۔ اس میں فنی لوازم اور اسلوب بیان کے علاوہ پلاٹ اور ہیئت میں بھی ترقی و تبدیلی پیدا ہونے لگی تھی۔ اس ڈرامے میں صرف ایک ہی پلاٹ ہے کومک سرے سے شامل ہی نہیں کیا گیا۔ گانوں کی تعداد بھی نسبتاً کم ہے۔''(122)

ان کے چوتھے دور کے بارے میں عشرت رحمانی کا خیال ہے کہ:

''آغا صاحب کا چوتھا دور آخری دور اردو ڈرامے کی انقلابی ترقی کا دور ہے۔ انھوں نے ۱۹۲۰ء سے پہلے ہی ہیئتی تبدیلی کی جانب توجہ شروع کردی تھی...اب ان کے کردار خواہ وہ غریب ہوں یا امیر، بچے ہوں، جوان یا بوڑھے، عورت ہوں یا مرد، فوق فطرت مخلوق معلوم نہ ہوں بلکہ ہر روپ میں انسان نظر آئیں اور انسانی سطح پر اپنے خیالات وجذبات خوشی وغم رنج وراحت، الفت ونفرت اور نیکی بدی کی باتیں کرتے سنائی دیں۔ ان کے عمل وحرکت میں

غیر فطری انداز نمایاں نہ ہونے پائیں۔ ڈرامہ ''رستم وسہراب'' میں شعر خوانی موقع ومحل کے لحاظ سے ہے مگر بہت کم... پورے ڈرامے میں صرف دو تین گانے ہیں۔'' (123)

ان بیانات سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ گانوں کے ذریعہ تفریح کا سامان بہم پہنچانے کی روایت آغا حشر کے یہاں بھی پورے زور وشور کے ساتھ پائی جاتی ہے البتہ بدلتے ہوئے وقت اور حالات کے ساتھ ان میں بتدریج کمی واقع ہوتی گئی لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ آغا حشر کے آخری دور تک آتے آتے یا ان کے بعد یہ روایت یکسر معدوم ہوگئی بلکہ اندرسبھا کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو اس وقت سے لے کر آج تک یہ کہیں نہ کہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ضرور مل جائے گی۔ یہاں تک کہ فوق فطری عناصر والے پلاٹوں پر فلموں کا بننا اور مقبول ہونا اب بھی بند نہیں ہوا ہے پھر ہماری فلموں میں گانوں اور موسیقی کی بہتات بھی اسی رجحان کا حصہ ہے جسے اندرسبھا نے جنم دیا تھا۔ یہاں مسیح الزماں کے اس قول میں بڑی صداقت نظر آتی ہے کہ:

''رقص وسرود ہی کے ذریعہ واجد علی شاہ نے اپنے رہس تیار کیے اور اندرسبھا کے پس پشت بھی یہی جذبہ تھا۔ یہ خصوصیت آج ہماری فلموں میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔'' (124)

# حواشی

1 عبدالحلیم شرر۔ گزشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ دہلی، 1971ء ص 249
2 مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، دین دیال روڈ، لکھنؤ 1968ء ص 128
3 ایضاً، ص 237
4 ایضاً، ص 237
5 ایضاً، ص 125
6 صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈرامہ، نیشنل بک ٹرسٹ دہلی، 1962ء ص 95
7 صفدر آہ، لکھنویات کا آخری مستند محقق۔ تماہی تحریر، دہلی، اپریل تا جون 1974ء
8 محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ لاہور، 1971ء ص 315
9 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 151
10 ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص 310
11 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 51
12 ایک خط از مسعود حسن رضوی ادیب بنام محمد اسلم قریشی، 23 اگست 1964ء بحوالہ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، لاہور، 1971ء ص 316
13 ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص 370
14 صفدر آہ۔ لکھنویات کا آخری مستند مورخ، ص 130
15 ایضاً، اپریل و جون، 1975ء ص 170-125
16 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص 129
17 ایضاً، ص 155-151
18 ابراہیم یوسف۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، 1980ء ص 65

19 لکھنویات کا آخری مستند محقق، اپریل تا جون، ص130
20 ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص314
21 لکھنویات کا آخری مستند محقق، اپریل تا جون 1974ء ص130
22 اندرسبھا اور اندرسبھائیں، ص88
23 ناصر لکھنوی، خوش معرکہ زیبا، لاہور، 1970ء، ص192
24-25 اندرسبھا اور اندرسبھائیں، ص94-95
26 کلام مسلسل غزلیں جو مکالمے کے طور پر کردار گاتے ہیں
27 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص156
28 مسیح الزماں۔ مداری لال کی اندرسبھا (مقدمہ) ص26
29 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص149
30 ایضاً، ص150-151
31 اندرسبھا اور اندرسبھائیں، ص105
32 ایضاً، ص111
33 ایضاً، ص112
34 عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کا ارتقاء، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ص125-126
35 ایضاً، ص126
36 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص137
37 اردو ڈرامے کا ارتقاء، ص127-128
38 ایضاً، ص28
39 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص139
40 ایضاً، ص......
41 ایضاً، ص134
42 ایضاً، ص133
43 ایضاً، ص133
44 اندرسبھا اور اندرسبھائیں، ص121

45 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص146
46 ایضاً، ص136
47 اندر سبھا اور اندر سبھائیں، ص126
48 ایضاً، 131-130
49 ایضاً، ص131
50 روزن، بحوالہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص130
51 ایضاً، ص131
52 ایضاً، ص131
53 ایضاً، ص......
54 ایضاً، ص132
55 لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص139
56 ایضاً، ص140
57 ایضاً، ص142-141
58 ایضاً، ص142
59 عبدالعلیم نامی۔ اردو تھیٹر، جلد اول، انجمن ترقی اردو، پاکستان، اردو روڈ، کراچی، 1962ء ص45-44
60 ایضاً، ص17
61 ایضاً، ص20-19
62 ایضاً، ص142-141
63 ایضاً، ص143
64 ایضاً، ص145
65 ایضاً، ص152-144
66 ایضاً، جلد چہارم ص32
67 ایضاً، ص24
68 ایضاً، ص38

69 عطیہ نشاط، اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص84
70 ایضاً، ص87
71 ایضاً، ص84
72 ایضاً، ص88
73 اردو تھیٹر، جلد دوم، ،1962ء ص4
74 امتیاز علی تاج۔ آرام کے ڈرامے، جلد اول، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1969ء ص26
75 ایضاً، ص72
76 ایضاً، ص72
77 ایضاً، ص115
78 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ ص88
79 آرام کے ڈرامے، جلد دوم، حصہ سوم، ص118-117
80 اردو تھیٹر، جلد اول، ص245-244
81 امتیاز علی تاج۔ رونق کے ڈرامے، جلد ششم، حصہ دوم، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1969ء ص195
82 ایضاً، ص81
83 اردو تھیٹر، جلد دوم، ص136
84 امتیاز علی تاج۔ رونق کے ڈرامے، جلد دہم، ص 11
85 ایضاً، ص102
86 امتیاز علی تاج۔ حافظ عبداللہ کے ڈرامے، جلد دہم، وقار عظیم، تبصرہ شکنتلا، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1971ء ص104
87 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ، ص120
88-89 وقار عظیم۔ آغا حشر اور ان کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1978ء ص 72-75
90 اردو تھیٹر، جلد دوم، ص149
91 ایضاً ص168 تا187

92 امتیاز علی تاج، متفرق مصنفین کے ڈرامے، جلد یازدہم، وقار عظیم، تبصرہ فسانہ عجائب، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1973ء ص235

93 ایضاً، ص235

94 ایضاً، ص239

95 اردو تھیٹر، جلد اول، ص273

96 ایضاً، ص273-274

97 ایضاً، ص274

98 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ، ص122

99 اردو تھیٹر، جلد دوم، ص162

100 امتیاز علی تاج۔ طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدہم، وقار عظیم، تبصرہ ''دلیر دل شیر، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، 1975ء ص180

101 ایضاً، تبصرہ ''گوپی چند''، ص306

102 ایضاً، تبصرہ ''دلیر دل شیر''، ص148

103 طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدہم، وقار عظیم، تبصرہ ''نگاہ غفلت''، ص16

104 اردو تھیٹر، جلد دوم، ص119

105 نورالہٰی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، ص367

106 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ، ص155

107 ایضاً، ص159

108 آغا حشر اور ان کے ڈرامے، ص77

109 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ، ص165

110 آغا حشر اور ان کے ڈرامے، ص81-84

111 طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدہم، وقار عظیم، تبصرہ دلیر دل شیر، لاہور، 1975ء ص139

112 اردو تھیٹر، جلد دوم، ص235-236

113 اردو ڈراما کا ارتقاء، ص217

114 ایضاً،ص125
115 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ،ص173
116 ایضاً،ص169
117 آغا حشر اور ان کے ڈرامے،ص91
118 اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ،ص169-177
119 اردو ڈراما کا ارتقاء،ص244
120 ایضاً،ص239-250
121 ایضاً،ص262
122 ایضاً،ص283-286
123 مسیح الزماں۔ناٹک فسانۂ عجائب،تہذیب الاخلاق،لاہور،اکتوبر1956ء ص131

◆❖◆❖◆

# اختتامیہ

اندر سبھا اردو ڈرامائی ادب کی وہ اہم تصنیف ہے جس کے جائزے کے بغیر ہندوستانی ڈرامے کی ابتدا وانتہا کا کوئی جائزہ مکمل نہیں ہوسکتا۔

اردو ڈرامے کا جائزہ لینے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا کی تخلیق سے پہلے شعر وشاعری، راگ ورقص، بہروپ، نقل، بھگت، رام لیلا، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، کٹھ پتلی کا ناچ اور سانگ سنگیت کی روایات کو پیش نظر رکھا جائے تو ایک طرف ہمارے معاشرے میں ان کی عام مقبولیت اور دوسری طرف ان روایات کی یکجائی وآمیزش سے کم وبیش انیسویں صدی عیسوی میں اردو ڈرامے کی پیدائش کے امکانات روشن ہو چکے تھے۔

یہ سچ ہے کہ انیسویں صدی کے آتے آتے سنسکرت ڈرامے کی بلند روایات مردہ ہو چکی تھیں اور اس کے بلند پایہ فنی اصول تاریخ کے بوسیدہ اوراق میں دفن ہو چکے تھے البتہ رام لیلا، راس لیلا، نقالی، بھگت اور سانگ سنگیت کی شکل میں ان کے مٹے مٹے سے نقوش ضرور موجود تھے۔

یہ تمام عوامی تماشے رقص وموسیقی اور اداکاری کا مجموعہ ہوتے تھے اور ان کی کہانیاں بھی ہندوستان کے مذہبی اور قومی واقعات سے ماخوذ ہوتی تھیں۔

اس وقت ملک بھر میں رام لیلا کی پیش کش کے لیے دسہرہ کا زمانہ مخصوص ہوتا تھا جس کی تیاریاں ہفتوں پہلے سے شروع ہو جاتی تھیں۔ راس لیلا اودھ اور اس کے اطراف وجوانب میں بہت مقبول تھا جس کی پیش کش کے لیے کوئی زمانہ مخصوص نہیں تھا۔ عام طور پر

اس کی نمائش میلوں ٹھیلوں یا بعض خصوصی تقاریب کے موقعوں پر ہوتی تھی۔

ان مذہبی تمثیلوں کے علاوہ بعض ناٹک منڈلیاں گاؤں گاؤں اور قصبوں قصبوں گھوم گھوم کر سوانگ دکھاتی تھیں اور کافی مقبول تھیں۔ بہروپیے اور نقال عوامی محفلوں سے لے کر شاہی درباروں تک میں بہروپ بھرتے اور نقل اتارتے تھے اور بھانڈوں کے بارے میں تو مشہور ہی تھا کہ ''محفل ویران جہاں بھانڈ نہ باشد''۔

اسی کے ساتھ ساتھ کہیں شاہ نامے، جنگ نامے اور آلہے دلوں کو گرما رہے تھے۔ کہیں مرثیہ خوانی، سوز اور نوحے آہ وزاری کے سامکان مہیا کر رہے تھے۔ کہیں رقص وغنا کی محفلیں برپا تھیں تو کہیں شعراء حسن وزیبائی کے لوازمات اور عشق کے معاملات کو شعر کے پیکر میں ڈھال رہے تھے۔

الم وطرب کے ان تمام ہنگاموں میں ڈرامائیت کا عنصر کم وبیش ہر جگہ موجود تھا۔ یہ تمام چیزیں اس وقت کافی حد تک ہر دلعزیز تھیں اور عوام وخواص کو تفریح کا سامان مہیا کر رہی تھیں۔

دوسری طرف نصیر الدین حیدر رقص وغنا کا ایک جلسہ یعنی راگ راگنیوں کا جلسہ ہندو دیو مالا سے اخذ کر کے پیش کر چکے تھے۔ واجد علی شاہ ہندو دیو مالا اور راگ مالا سے امداد لے کر کہیں راس رچا رہے تھے، کہیں رادھا کنھیا کا قصہ پیش کر رہے تھے، کہیں اپنے ذوق جمال کی تسکین اور فنون لطیفہ کی تکمیل کے لیے پریخانہ ترتیب دے رہے تھے، کہیں ان کی مثنویاں اسٹیج کی جارہی تھیں۔

واجد علی شاہ کے ان تمام تماشوں میں ایک طرف تو ہندو دیو مالائی عناصر پائے جاتے تھے، دوسری طرف اردو داستان اور مثنویوں کی عام فضا پرستان وطلسمات بھی تھے۔ ان کے ساز رقص وموسیقی کا انداز ہندوستانی کلاسیکی کا تھا لیکن ان کی تہذیبی فضا اور سیرتوں کے جذبات ومزاج میں لکھنوی ثقافت کا پرتو تھا۔

اس میں شک نہیں کہ شاہی اسٹیج کے یہ تمام ہنگامے عوام کی دسترس سے باہر تھے لیکن اس کے ثبوت بھی موجود ہیں کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ''افسانۂ عشق'' اسٹیج ہوئی تو

اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے شاہی خاندان کے افراد کے علاوہ اراکین دربار، امراء اور عمائدین شہر بھی مدعو کیے گئے تھے پھر جو گیا میلے میں تو صلائے عام ہوتی تھی جس میں رہس بھی پیش ہوتے تھے۔

مختصر یہ کہ اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی، رقص و موسیقی کی عمومیت اور وہاں کے آخری فرمانروا کے غنائی اور تمثیلی کاوشوں کے چرچوں سے متاثر ہو کر عوام کے دلوں میں بھی ایسے جلسے منعقد کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ چند دوستوں نے بالعموم اور حاجی مرزا عابد علی عبادت نے بالخصوص امانت سے فرمائش کی کہ وہ بھی رہس کے انداز پر ایک جلسہ لکھ دیں جسے عوام کے سامنے پیش کیا جا سکے۔

امانت اس فرمائش کو پورا کرنے کے لیے تیار بھی ہو گئے۔ امانت اس کی تکمیل کے لیے کئی اعتبار سے موزوں ترین انسان تھے۔ اول اس لیے کہ عام حسن پرستی اور مروجہ موسیقی سے امانت کو گہری وابستگی تھی۔ دوسرے وہ اس مشغلہ سے ملتا جلتا ایک نادر جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کروا چکے تھے جس نے ان کے نام کو ایسے کاروبار شوق اور مزیدار عشقیہ شاعری کے خالق کی حیثیت سے بہت شہرت دے دی تھی۔ علاوہ ازیں واسوخت خوانی کی تقریب چونکہ مقبول بھی ہو چکی تھی اس لیے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کروانے کا ان میں حوصلہ پیدا ہو گیا تھا۔

بہر حال واجد علی شاہ کے جلسوں کی شہرت ماحول کی سازگاری خود شاعر کی طبیعت کی مناسبت اور فرمائش کرنے والوں کی پاسداری کے خیال نے امانت کو ایک دلکش ایجاد کی طرف راغب کیا۔

امانت نے اس کا قصہ و کردار دیو مالا اور مثنوی سحر البیان و گلزار نسیم سے لیا۔ اس کے مقام میں سنگل دیپ اور اختر نگر کو شامل رکھا اور اس طرح اندر، گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کر کے دو تہذیبوں کو ملایا بلکہ غزل و مثنوی کے ساتھ ٹھمری، بسنت، دوہے اور ہولی کو شامل کر کے اعلیٰ، ادنیٰ، امیر، غریب، چھوٹے، بڑے سب کو یکجا کر دیا اور اس طرح پہلی بار خواص و عوام کے ادب کے درمیان ایک ربط پیدا کیا۔

پھر بھی اگر اندر سبھا میں عوام وخواص کا ادب تلاش کیا جائے تو اس میں عمومیت زیادہ نظر آئے گی کیونکہ اس کے قصے کے اجزاء اس قدر معروف ومشہور تھے کہ عام ذہنوں میں بھی پہلے سے موجود تھے۔اس کی موسیقی اور گانوں میں عمومی انداز کا تنوع پایا جاتا تھا اور اس عہد کی عوام پسند موسیقی کے تمام رخ اس میں موجود تھے۔ اس میں طلسماتی فضا پائی جاتی تھی جو عام مزاجوں کے لیے حیرت واستعجاب کا باعث ہوتی تھی۔ اس کی تحریروں میں تغزل کی وہ چاشنی تھی جو اس عہد کے عام ادبی ذوق کی تسکین کرتی تھی اور اس کی پیش کش میں وہ تکنیک واداکاری تھی جس میں راس لیلا اور رام لیلا کی اداکاری سے مشابہت بھی تھی اور اس پر اضافہ بھی۔

اندر سبھا کی تمام تر فضا ماورائی اور فوق فطری ہے لیکن اس کا تمدنی ماحول سرتاسر لکھنوی ہے۔اس کے کردار تخیلی ہونے کے باوجود اپنے جذبات واعمال سے ارضی معلوم ہوتے ہیں جن کی داخلی کیفیات کو ہم اچھی طرح پہچانتے ہیں۔غرض اندر سبھا کی فضا اپنے انداز جمال، احساس حسن، مذاق عاشقانہ، ذوق رقص وموسیقی، درباری رسم ورواج اور لباس سب میں لکھنوی نظر آتی ہے۔

اس کی پریوں میں لکھنوی طوائفوں کا روپ ہے۔اس کا ہیرو گلفام اپنے حسن سیرت، حسن صورت اور لباس وگفتار میں لکھنؤ کا ایک فرد ہے۔

درباری ناچ رنگ کے آداب واقسام میں بھی اندر کے دربار اور لکھنوی دربار میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ سبز پری کو انعام میں گلوریاں، ہار اور شالی رومال پیش کیے جاتے ہیں۔ یہ سب چیزیں بھی لکھنؤ کے عطیات کا جز ہیں۔نشانی محبت کے طور پر انگوٹھی پہنا دینا لکھنؤ کی عام رسم ہے۔

لیکن اس سب کے ہوتے ہوئے بھی اندر سبھا پر کچھ اعتراضات کیے جاتے ہیں۔ ان اعتراضوں میں سے ایک اعتراض یہ ہے کہ اس میں شدید قسم کا تصادم نہیں پایا جاتا اور اسی بنا پر بہت سے لوگ اسے ڈرامہ تسلیم نہیں کرتے۔

اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ معترضین اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھتے ہیں

حالانکہ ان سبھاؤں کو مغربی اصولوں پر پرکھنا زیادتی ہے کیونکہ یہ سراسر ہندوستانی روایات سے ماخوذ اور ہندوستانی تہذیب ومعاشرت کی پروردہ ہیں جو مغربی روایات اور مغربی تہذیب ومعاشرت سے یکسر مختلف ہیں۔

یونانی یا مغربی ڈرامے کے فنی اصول کے مطابق شدید تصادم کے بغیر ڈرامے کا وجود ہی مشکل ہے جبکہ قدیم ہندوستانی ڈرامے میں تصادم برائے نام ہوتا تھا۔ سنسکرت ڈرامہ نگار قصے میں تصادم اور کشمکش کے زیادہ قائل نہ تھے۔ وہ تصادم کے ذریعے نکتہ عروج بھی پیدا نہیں کرتے تھے۔ بلکہ ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے تھے۔ بعدہ اس قصے کو رس اور بھاؤ سے سجاتے تھے۔

تصادم کا مطلب ہے ٹکراؤ اور ٹکراؤ سے عموماً ہنگامہ، خوف، دکھ اور نفرت پیدا ہوتے ہیں اور ناٹیہ شاستر کی رو سے اگر کوئی ڈرامہ ہنگامہ، دکھ، خوف یا نفرت کے تاثرات پر ختم ہوتا ہے تو وہ اشلیل (گھناؤنا) ہے۔

مختصر یہ کہ جس فن میں دکھ اور نفرت کو اسٹیج پر پیش کرنا منافی فن ہو، جہاں جنگ وجدل کو سبق آموزی کے لیے بھی اسٹیج پر پیش کرنے کی اجازت نہ ہو وہاں تصادم اور ٹکراؤ کا کیا سوال ہے۔

دراصل یہاں تصادم اور ٹکراؤ کے نہ ہونے کی ایک اہم وجہ ہماری سوسائٹی کا مختلف نظریۂ حیات ہے۔

مغربی نظریۂ حیات کے مطابق انسانی زندگی میں قدرت حائل ہوتی رہتی ہے، لہٰذا انسان اس سے متصادم رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے وہاں جہد للبقا کا اصول ہمیشہ سے رائج رہا ہے اور جہاں جہد للبقا کے اصول پر عمل ہوگا وہاں قدم قدم پر تصادم کا ہونا ناگزیر ہے جو وہاں کے ڈراموں میں بھی نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

ایشیا میں ہمیشہ سے روحانیت کا غلبہ ہونے کے باعث یہ خیال کیا جاتا ہے کہ انسان اور قدرت الگ الگ نہیں بلکہ انسان بھی قدرت ہی کا ایک حصہ ہے۔ یہ اسی کل کا ایک جز ہے لہٰذا یہاں اس سے تصادم اور ٹکراؤ کے بجائے راضی بہ رضائے یار ہو کر سکھ اور سکون سے

زندگی گزارنے کا نظریہ عام رہا ہے۔

اسی روحانیت کے غلبے کے باعث یہاں ہر طرف اللہ ہو کے نعرے گونجتے رہتے تھے لہٰذا اللہ ہو کے نعروں سے تصادم، ٹکراؤ اور کشمکش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔

اسی روحانیت کے باعث ایشیائی مزاج میں قناعت پسندی کا عنصر غالب رہا ہے اور قناعت پسندی سے تصادم و ٹکراؤ کے بجائے جیو اور جینے دو کا فلسفہ وجود میں آتا ہے۔

ان اندر سبھاؤں میں بھی چونکہ قناعت پسندی کا یہ رویہ ملتا ہے لہٰذا ان میں احتجاج کا پہلو نہیں ہے اور اس لیے تصادم و ٹکراؤ کی وہ صورت پیدا نہیں ہوتی جو مغربی ڈراموں میں نظر آتی ہے۔

اس دور کی سیاسی صورت حال یہ تھی کہ عظیم مغلیہ سلطنت آخری سانسیں لے رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی چیرہ دستیوں نے اودھ کے معاشرے اور سیاسی اقتدار کی چولیں ہلا کر رکھ دی تھیں جس نے واجد علی شاہ جیسے ذہین طباع اور روشن خیال حکمراں کو مجبور و بے بس بنا دیا تھا پھر عوام پر دن بدن بڑھتے ہوئے انگریزوں کے ظلم و ستم نے ان کے اندر مایوسی اور شکست خوردگی کا احساس پیدا کر دیا تھا جو عوامی سطح پر زہر بن کر زندگی کو ٹکڑے ٹکڑے کر رہا تھا اور عوام ناچ رنگ کے ذریعہ اس تلخی کو کم کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اس کے نتیجہ میں عوام و خواص لاشعوری طور پر شکست خوردگی کا شکار ہوتے جا رہے تھے جس سے تصادم کا خیال ہر سطح پر مٹتا جا رہا تھا۔

اندر سبھاؤں پر ایک اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ یہ حقیقی زندگی کو پیش نہیں کرتیں، ان میں فوق فطری عناصر اور تخئیلی ماحول پایا جاتا ہے۔

یہ اعتراض بھی اندر سبھاؤں کو مغربی اصولوں پر پرکھنے کا نتیجہ ہے۔ مغربی ڈرامائی اصول کے مطابق ڈرامہ زندگی کی نقل ہے۔ یہ زندگی کے حقائق کو پیش کرتا ہے لہٰذا اسے حقیقت سے قریب تر ہونا چاہیے۔ اگر یہ بالکل حقیقی نہ ہو تو بھی حقیقت جیسا ضرور ہو۔

لیکن ہندوستانی ڈرامے کی روایات اس سے مختلف ہیں۔ یہاں ڈراموں میں زمانۂ قدیم سے ہی فوق فطری عناصر اور تخئیلی ماحول کارفرما رہا ہے۔ اس کی وجہ ایک خاص ایشیائی

مزاج اور ایک مخصوص طرز فکر ہے اور اسی مخصوص مزاج نے حقیقی زندگی کی گھٹن کو دور کرنے کے لیے اپنے گرد تصوراتی زندگی کا ایک جال بن رکھا ہے جو حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی زندگی کا حصہ بن گیا ہے جس سے وہ غمگین لمحات میں روشنی اور مسرت حاصل کرتا ہے۔ اس کی کوئی سائنٹفک بنیاد تلاش کرنا بے سود ہوگا مگر یہ عقائد اور روایات کی بنیادوں پر مضبوطی سے کھڑی ہے اور انسانی زندگی سے اس طرح وابستہ ہے کہ اس کا ایک حصہ بن گئی ہے۔ اسے عرف عام میں ضمنیاتی زندگی کہا جاتا ہے۔ اس ضمنیاتی زندگی نے انسان کو مختلف طریقوں سے متاثر کیا جو اگرچہ حقیقی زندگی کی نمائندگی نہیں کرتی پھر بھی عقائد اور تصوراتی زندگی کی نمائندگی ضرور کرتی ہے۔ ابراہیم یوسف کا کہنا ہے کہ:

''ان اندر سبھاؤں کا ایک اور پہلو بھی ضنمیات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ڈرامے کی ترقی انہیں اقوام اور ممالک میں ہوئی جہاں اصنام پرستی اور دیومالا کی بنیادیں گہری تھیں۔ وہ ہندوستان ہو یا یونان، دونوں جگہ مذہب کی بنیادیں دیومالا پر قائم ہیں پھر ان ہی سے معاشرت اور تہذیب کے گل بوٹے پھوٹتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جو بظاہر حقیقت سے بہت دور معلوم ہوتی ہے مگر حقیقتاً وہ زندگی کا ایک ایسا حصہ ہے جہاں تھکی اور ٹوٹی زندگی کے لیے پیغام مسرت موجود ہے۔ انسان جب مایوسیوں کی گہرائیوں میں کھو جاتا ہے تو اسے اس کی زندگی کا یہی پہلو روشنی دکھاتا ہے۔ انسان کتنا ہی روشن خیال بن کر ان خیالات کا مضحکہ اڑائے جو دیومالائی زندگی سے متعلق ہیں، لیکن ایک وقت وہ ضرور محسوس کرتا ہے کہ اس کی زندگی میں سچائی نہ ہوتے ہوئے بھی اس میں کوئی ایسی چیز ضرور ہے جو اس کی زندگی میں ولولہ اور جوش پیدا کر رہی ہے۔ ایسی صورت میں یہ خیال کرنا کہ اندر سبھاؤں کے فوق فطری کردار سچائی اور حقیقت سے دور ہیں، زندگی کے اس حصے کو نوچ کر پھینک دینا ہے جہاں سے زندگی کی تاریکیوں کا سورج طلوع ہوتا ہے۔''(۱)

ان اندر سبھاؤں پر سب سے شدید اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ ان میں رقص و موسیقی کا عنصر اتنا غالب ہے کہ ان کے باعث ڈرامے کے دوسرے پہلو مفقود ہو گئے ہیں۔

اس کی ایک وجہ تو قدیم ہندوستانی ڈرامے کی روایات ہیں جہاں تصادم نہ ہونے کی

وجہ سے تعمیر قصہ پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا پھر یہ بھرت منی کے بتائے ہوئے ڈرامے کے بنیادی مقصد یعنی شانت رس کے حصول میں بہت مددگار ہوتی ہیں کیونکہ سب سے زیادہ آسانی سے یہ مطلوبہ جذبہ رقص وموسیقی کے ذریعہ پیدا کیا جاسکتا ہے۔

رقص وموسیقی اور شاعری اظہار ذات کے مختلف ذرائع ہیں۔ اظہار ذات کے لیے انسان کبھی اعضاء کی جنبش، کبھی آواز کے اتار چڑھاؤ، کبھی الفاظ کے منظم آہنگ سے کام لیتا ہے۔ انسان جب اپنے جذبات واحساسات کا اظہار ان سب کو یکجا کر کے کرتا ہے تو اس کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے اور پھر کسی جذبے کا اظہار اپنی مکمل شکل میں ہوتا ہے اور یہی ڈرامے کی منزل ہے جہاں وہ زندگی کی نقل نہ رہ کر زندگی کی علامت بن جاتا ہے۔ اندر سبھائیں ڈرامے کے اسی روپ کو ظاہر کرتی ہیں۔

جب یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ کوئی فن پارہ یا ادب پارہ اپنے سماج وماحول کا پروردہ ہوتا ہے تو اندر سبھائیں اپنے اس ماحول سے کیسے آنکھ چرا سکتی تھیں، جہاں رقص وموسیقی ذرے ذرے میں رچی بسی تھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اوپیرا یورپ میں مقبول ہے جس میں رقص وموسیقی بنیادی عناصر ہوتے ہیں۔ اندر سبھاؤں میں جب یہی چیزیں بنیاد بنائی گئی ہیں تو ان پر لعنت ملامت کیوں کی جاتی ہے۔

مزید یہ کہ جب ادبی سطح پر عوامی ذوق کی جگہ خواص کے ذوق کو رائج کیا جارہا تھا۔ ناسخ جب عوامی الفاظ متروک کررہے تھے، غزل، مثنوی، مرثیہ اور داستانوں کو عروج حاصل ہورہا تھا، اس وقت اندر سبھا ڈرامے کی سطح پر عوامی ذوق کی پیروی کررہا تھا، اس میں ادبی ومعیاری غزل اور مثنوی کے قصے وماحول میں گیتوں کی شمولیت اور ان میں عوامی زبان اور فطری لب ولہجے کے استعمال کے ذریعہ یہ خواص کے ادب میں عوام اور عوام کے ادب میں خواص کے ذوق کو پیوند کررہا تھا۔ اندر سبھا کی تخلیق کا بنیادی مقصد بھی دو گھڑی عوام کی دلبستگی کا سامان مہیا کرنا تھا اس طرح یہ عوامی ذوق کی پیروی کر کے حقیقی ہندوستانی اسٹیج کی بنیاد استوار کررہا تھا۔

یہ اندر سبھائیں اس دیس کا ایسا خودرو پودا ہیں جس کی تخم ریزی اور ابتدائی نشوونما

میں آبیاری کسی زبان کے ادب سے نہیں ہوئی۔ اس کی عمارت پہلے سے بندھے ٹکے اور مقررہ اصول وقواعد پر استوار نہیں ہوئی بلکہ اس کی جڑیں یہاں کی معاشرت اور سماج میں پیوست ہیں۔ انھوں نے وہی روپ دھارا جو وقت اور حالات کا تقاضہ تھا، وہی پیکر اختیار کیا جو عوامی رجحانات نے ان کے لیے تراشا تھا، اسی سانچے میں ڈھلیں جمہور کا مذاق ومزاج جس کا متقاضی تھا۔

چنانچہ یہ جو کچھ ہیں اسی معاشرے کا پرتو ہیں جس کی تسکین طبع کے لیے معرض وجود میں آئیں اور جس کے مطابق رفتہ رفتہ ان کے خدوخال ابھرتے رہے۔

یہاں کہا جاسکتا ہے کہ ان اندرسبھاؤں نے قدیم ہندوستانی روایات کی تجدید بھی کی اور ان پر اضافہ کر کے اپنی روایات بھی قائم کیں۔ یہ اندرسبھائیں جب وجود میں آئیں اس وقت یہاں کوئی بھی ڈرامائی روایت اتنی طاقتور نہیں تھی کہ اپنی کوئی الگ شناخت قائم کرتی لہٰذا اندرسبھاؤں نے نئے سرے سے ہندوستانی ڈرامے کی فنی روایت کی بنیاد ڈالی اور اس استحکام کے ساتھ کہ اس روایت کے گوناگوں پہلو ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ کی تقریباً ایک صدی پر چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اس کی تقلید میں ہزاروں سبھائیں لکھی گئیں۔ اس کا اثر محض اردو زبان تک محدود نہیں رہا بلکہ دوسری زبانوں میں بھی تراجم کی صورت میں ظاہر ہوا یہ ہندی، گجراتی، مراٹھی اسٹیج پر بھی مدت تک پیش ہوتی رہیں۔

جب تجارتی اغراض کے تحت بمبئی کا پارسی تھیٹر قائم ہوا اور 1873ء میں الفسٹن کمپنی نے منظوم اندرسبھا پیش کی تو اسے اس مرتبہ بھی اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس کی تقلید میں ہر تھیٹریکل کمپنی نے کوئی نہ کوئی سبھا اپنے اسٹیج کے لیے ضرور تیار کی۔

نامی صاحب لکھتے ہیں:

''اندرسبھا کی کامیابی دیکھ کر الفسٹن کے حاسدوں نے مختلف قسم کی سبھائیں شروع کر دیں، کسی نے دریائی اندرسبھا دکھائی، کسی نے حیرت سبھا دکھائی اور کسی نے ہوائی سبھا، کسی نے عشرت سبھا اسٹیج کی اور کسی نے عاشق سبھا، کسی نے خورشید سبھا کا رنگ جمایا اور کسی نے فرخ سبھا کا۔ جب کسی

سے کچھ اور بن نہ آئی تو ایک نے ناگر سبھا دکھائی اور ایک نے بندر سبھا۔"

اور صرف یہی نہیں ملک کے باہر بھی اندر سبھا اور اس کی پیش کش بہت مقبول ہوئی چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ماڈلے کے شاہی محل میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے جب اسے اسٹیج پر دکھایا تو اس پیش کش کے لیے برابر فرمائشیں ہوتی رہیں اور اس کے ذریعہ سے ہزار ہا روپیے اداکاروں اور منتظمین کو انعام میں ملے۔(2)

لیکن اردو ڈرامے کی بدنصیبی یہی تھی کہ ان سبھاؤں کے مقابلے میں پارسی تھیٹر وجود میں آ گیا جس نے ان سبھاؤں سے دامن بچا کر جن میں خالص ہندوستانی روایات، فلسفۂ زندگی اور تہذیب سے ہم آہنگ ڈرامہ اور اسٹیج وجود میں آ رہا تھا، مغربی اسٹیج کی بے جان نقالی کرنے کی کوشش کی جس کا کوئی تعلق ہندوستانی روایات، فلسفہ زندگی اور تہذیب سے نہ تھا البتہ اس کی چمک دمک آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی ضرور تھی اور اس کا کرتبی اسٹیج لوگوں کو حیرت زدہ ضرور کر دیتا تھا۔

نتیجہ یہ ہوا کہ اندر سبھائی روایت کا اثر دھیرے دھیرے کم ہوتا گیا۔ آج راس لیلا مقبول ہے، نوٹنکی مقبول ہے، تماشا مقبول ہے تو اندر سبھا کیوں مقبول نہ ہوتی۔

اگر امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں میں صرف کتر بیونت اور حذف واضافے کے بجائے نئی اندر سبھائیں لکھی جاتیں۔ وقت کی کسوٹی پر پرکھی جاتیں۔ حالات کے مطابق ان میں تبدیلیاں ہوتی رہتیں تو کوئی وجہ نہیں تھی کہ آج اردو کا اپنا خالص ڈرامہ اور اسٹیج نہ ہوتا، لیکن بدقسمتی سے اردو ڈرامہ مغرب کی نقالی میں ایسا پھنسا کہ اپنا سب کچھ اس پر نچھاور کر بیٹھا۔

•❖•❖•

# کتابیات


| نمبر شمار | نام | نام کتاب | مقام اشاعت | سن اشاعت |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 | افلاطون | ریاست ترجمہ ذاکر حسین | دہلی | 1967ء |
| 2 | ابواللیث صدیقی | لکھنؤ کا دبستان شاعری | دہلی | 1965ء |
| 3 | احمد فاروقی (خواجہ) | مرزا شوق لکھنوی | لکھنؤ | 1950ء |
| 4 | آغا حسن امانت لکھنوی | اندر سبھا، شرح اندر سبھا | " | 1972ء |
| 5 | احتشام حسین | تنقیدی جائزے | " | 1970ء |
| 6 | " " | عکس اور آئینے | " | 1962ء |
| 7 | ابراہیم یوسف | اندر سبھا اور اندر سبھائیں | " | 1980ء |
| 8 | " " | صولت عالمگیری | بمبئی | 1976ء |
| 9 | انجمن آرا انجم | آغا حشر کاشمیری، اور اردو ڈرامہ | علی گڑھ | 1979ء |
| 10 | اقتدار الدولہ | تاریخ اقتداریہ | قلمی | |
| 11 | امتیاز علی تاج | آرام کے ڈرامے | لاہور | 1969ء |
| 12 | " " | حافظ عبداللہ کے ڈرامے | " | 1971ء |
| 13 | " " | متفرق مصنفین کے ڈرامے | " | 1973ء |
| 14 | " " | طالب بنارسی کے ڈرامے | " | 1975ء |
| 15 | بادشاہ حسین | اردو میں ڈرامہ نگاری | دہلی | 1973ء |
| 16 | بدرامروہوی، مرتب طفیل احمد | تجلیات حشر | لاہور | |
| 17 | تصدق حسین | بیگمات اودھ | لکھنؤ | |
| 18 | جہانگیر (نورالدین) | توزک جہانگیری ترجمہ مولوی احمد علی رامپوری | لاہور | 1987ء |

| نمبر شمار | نام | نام کتاب | مقام اشاعت | سن اشاعت |
|---|---|---|---|---|
| 19 | حالی (الطاف حسین) | مقدمہ شعر و شاعری | دہلی | 1969ء |
| 20 | حامد حسین قادری | داستان تاریخ اردو | آگرہ | 1938ء |
| 21 | حمید احمد انصاری | ویدک ہند (ترجمہ حیدرآباد دکن) | حیدرآباد دکن | 1923ء |
| 22 | حسن دہلوی (میر حسن) | مثنوی سحر البیان | دہلی | 1977ء |
| 23 | خلیل (علی ابراہیم خاں) | تذکرہ گلزار ابراہیم | علی گڑھ | 1934ء |
| 24 | دیا شنکر نسیم | مثنوی گلزار نسیم | دہلی | 1971ء |
| 25 | درگا پرشاد مہر سندیلوی | سبھا پرب، مہابھارت | سندیلہ | |
| 26 | رام بابو سکسینہ | تاریخ ادب (اردو ترجمہ مرزا محمد عسکری) | طبع سوم لکھنؤ | 1952ء |
| 27 | رجب علی بیگ سرور | فسانۂ عجائب | لکھنؤ | 1941ء |
| 28 | " " | فسانۂ عبرت | " | 1957ء |
| 29 | رام نرائن اگروال | سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا | دہلی | 1976ء |
| 30 | سبط حسن | موسیٰ سے مارکس تک | کراچی | 1977ء |
| 31 | سرشار (پنڈت رتن ناتھ) | فسانۂ آزاد | " | 1880ء |
| 32 | سید صفدر حسین | لکھنؤ کی تہذیبی میراث | لکھنؤ | 1978ء |
| 33 | سید حسن | بہار کا اردو اسٹیج | پٹنہ | 1978ء |
| 34 | شرر (عبدالحلیم) | گزشتہ لکھنؤ | دہلی | 1971ء |
| 35 | شمس الرحمٰن فاروقی | شعریات | " | 1978ء |
| 36 | صفدر آہ | ہندوستانی ڈرامہ | " | 1963ء |
| 37 | صفیر لکھنوی | آئین اختر | لکھنؤ | 1912ء |
| 38 | عبدالسلام خورشید | اردو ڈراما | لاہور | 1943ء |
| 39 | عبدالسلام ندوی | شعرالہند (دو جلد) | اعظم گڑھ | 1939ء |
| 40 | عبدالقادر بدایونی | منتخب التواریخ | لکھنؤ | 1228ھ |

| نمبر شمار | نام | نام کتاب | مقام اشاعت | سن اشاعت |
|---|---|---|---|---|
| 41 | عزیز احمد | فن شاعری | دہلی | 1977ء |
| 42 | عشرت رحمانی | آغا حشر | لاہور | 1954ء |
| 43 | ,, ,, | گوشوارہ | ,, | 1955ء |
| 44 | ,, ,, | اردو ڈراما کا ارتقاء | علی گڑھ | 1978ء |
| 45 | ,, ,, | اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ | ,, | 1975ء |
| 46 | عبدالعلیم نامی | اردو تھیٹر جلد اول، دوم | کراچی | 1962ء |
| 47 | ,, ,, | ,, ,, جلد سوم، جلد چہارم | ,, | 1975ء |
| 48 | ,, ,, | ببلوگرافیا اردو ڈرامہ | بمبئی | 1966ء |
| 49 | عظمت علی نامی | مرقع خسروی | قلمی | 1286ء |
| 50 | فصیح احمد صدیقی | اردو یک بابی ڈرامے (چار جلدیں) | بمبئی | 1973ء |
| 51 | کالی داس | شکنتلا (کہانی از کاظم علی جوان) | لاہور | 1963ء |
| 52 | کلیم الدین احمد | فن داستان گوئی | لکھنؤ | 1972ء |
| 53 | کمال الدین حیدر | تاریخ اودھ | ,, | 1896ء |
| 54 | گریش ترائمبیک دیش پانڈے | بھارتیہ ساہتیہ شاستر | بمبئی | 1960ء |
| 55 | کالی داس | وکرم اروسی (محمد عزیز مرزا) | لاہور | 1961ء |
| 56 | مرزا قتیل | ہفت تماشا | لکھنؤ | 1875ء |
| 57 | مولانا محمد اکرم غنیمت | نیرنگ عشق | ,, | 1261ء |
| 58 | منشی نولکشور | تاریخ نادر العصر | ,, | 1863ء |
| 59 | مرزا محمد تقی | آفتاب اودھ | قلمی | 1874-75ء |
| 60 | میر شیر علی افسوس | آرائش محفل | لکھنؤ | 1286ء |
| 61 | محمد اسلم قریشی | ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر | لاہور | 1971ء |
| 62 | ,, ,, | ڈرامہ نگاری کا فن | ,, | 1963ء |

| نمبر شمار | نام | نام کتاب | مقام اشاعت | سن اشاعت |
|---|---|---|---|---|
| 63 | محمد حسن | ادبی تنقید | لکھنؤ | 1954ء |
| 64 | ” ” | دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر | دہلی | 1964ء |
| 65 | ” ” | نئے ڈرامے | دہلی | 1975ء |
| 66 | ” ” | میرے اسٹیج ڈرامے | لکھنؤ | 1969ء |
| 67 | ” ” | مورپنکھی | ” | 1975ء |
| 68 | ” ” | پیسہ اور پرچھائیں | ” | 1971ء |
| 69 | ” ” | ضحاک | دہلی | 1980ء |
| 70 | محمد عتیق صدیقی | گل کرائسٹ اور اس کا عہد | علی گڑھ | 1960ء |
| 71 | مسعود حسن رضوی ادیب | لکھنؤ کا شاہی اسٹیج | لکھنؤ | 1968ء |
| 72 | ” ” | لکھنؤ کا عوامی اسٹیج | ” | 1968ء |
| 73 | محمد ہادی حسین | تخیل اور شاعری | لاہور | 1966ء |
| 74 | مولوی سید احمد | ارباب نثر اردو | ” | 1950ء |
| 75 | محمد نجم الغنی | تاریخ اودھ | لکھنؤ | 1919ء |
| 76 | مسیح الزماں | امانت کی اندرسبھا | الہ آباد | 1972ء |
| 77 | ناصر لکھنوی | خوش معرکہ زیبا | لاہور | 1970ء |
| 78 | نورالٰہی و محمد عمر | ناٹک ساگر | ” | 1924ء |
| 79 | نہال چند لاہوری | مذہب عشق | ” | 1961ء |
| 80 | واجد علی شاہ | بنی | کلکتہ | 1293ھ |
| 81 | ” ” | پری خانہ (ترجمہ تحسین سروری) | رام پور | 1965ء |
| 82 | وقار عظیم | مقدمہ اندرسبھا امانت | لاہور | 1959ء |
| 83 | ” ” | ہماری داستانیں | ” | 1956ء |
| 84 | ” ” | آغا حشر اور ان کے ڈرامے | دہلی | 1978ء |

85 ہاشمی قمراعظم اردو ڈرامہ نگاری پٹنہ 1975ء

# رسائل


| رسالہ | مقام | نمبر | ماہ | سال |
|---|---|---|---|---|
| آج کل | دہلی | ڈرامہ نمبر | جنوری | 1959ء |
| ماہنامہ ادبی دنیا | لاہور | نوروز نمبر | | 1923 |
| '' | '' | ڈرامہ نمبر | | 1925ء |
| ماہنامہ افکار | کراچی | ڈرامہ نمبر | | 1968ء |
| ماہنامہ پگڈنڈی | امرتسر | سالنامہ | | 1959ء |
| ماہنامہ زمانہ | کانپور | جوبلی نمبر | | 1928ء |
| ماہنامہ ساقی | دہلی | افسانہ نمبر | | 1974ء |
| ماہنامہ شاعر | بمبئی | افسانہ نمبر | نومبر شمارہ ۹ | 1957ء |
| مجلہ قند مردان | پاکستان | ڈرامہ نمبر | | 1961ء |
| ماہنامہ موج بہار | لاہور | ڈرامہ نمبر | اکتوبر نومبر | 1939ء |
| افکار | کراچی | دس سالہ نمبر | | 1955ء |
| نقوش | لاہور | خاص نمبر | اکتوبر تا دسمبر | 1966ء |
| یادگار | '' | ڈرامہ نمبر | | 1934ء |
| شگوفہ | حیدرآباد | ڈرامہ نمبر | | 1979ء |
| ادبی دنیا لاہور | لاہور | نوروز نمبر | | 1932ء |
| کاروان لاہور | لاہور | | | 1934ء |

# مضامین


| مصنف | مضمون | رسالہ | مقام | تاریخ |
|---|---|---|---|---|
| امجد نجمی | آغا حشر کاشمیری پر ایک نظر | شاعر | بمبئی | نومبر 1959ء |
| احتشام حسین | آغا حشر کی ڈرامہ نگاری | فروغ اردو | بمبئی | جولائی 1955ء |
| ابواللیث صدیقی | واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف | نقوش | لاہور | شمارہ 30-29 |
| امتیاز علی تاج | تھیٹر کی ضرورت | ادب لطیف | ,, | ڈرامہ نمبر 1955ء |
| ,, | اسٹیج کا تماشا | تعلیم | | جولائی 1954ء |
| ,, | اردو میں ڈرامہ نگاری | روح تنقید ادب | لاہور | 1964ء |
| حسرت موہانی | اندر سبھا | اردوئے معلیٰ | علی گڑھ | اگست 1903ء |
| راجا رام شاستری | ہریانہ کا عوامی اسٹیج | آج کل ڈرامہ نمبر | دہلی | جنوری 1959ء |
| رحمان مذنب | ڈرامے کی ابتدا | اقبال | لاہور | اکتوبر 1957ء |
| (شرر) عبدالحلیم | شاعری اور پریاں | اردو | اورنگ آباد | 1925ء |
| عبدالعلیم نامی | ادب اور زندگی (حقیقت نگاری) | کتاب | لکھنؤ | مئی 1969ء |
| ,, | ماڈرن اردو اسٹیج کا پس منظر | آج کل ڈرامہ نمبر | دہلی | جنوری 1959ء |
| ,, | اردو تھیٹریکل کمپنیوں کے ابتدائی سفر | نوائے ادب | بمبئی | جولائی اکتوبر 1951ء |
| ,, | رونق بنارسی عہد اور تخلیقات | ادب لطیف | لاہور | فروری 1957ء |
| عابد حسین | ڈرامہ کیا چیز ہے | رسالہ جامعہ | دہلی | اکتوبر 1929ء |
| عشرت رحمانی | اردو ڈرامے کی ایک صدی | ادب لطیف | ڈرامہ نمبر | اکتوبر 1954ء |
| غضنفر | سنسکرت ادب | اردو | کراچی | جنوری 1959ء |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| مسعود حسن رضوی ادیب | اندر سبھا اور شرح اندر سبھا | اردو | اورنگ آباد | 1927ء |
| ,, | نوازاور شکنتلا ناٹک | نقوش | لاہور نمبر ۹۸ | 1963ء |
| وقار عظیم | اندر سبھا کا فنی پہلو | ماہ نو | کراچی | جولائی 1955ء |
| عشرت رحمانی | حشر کا ڈرامہ | آج کل | دہلی | یکم ستمبر 1946ء |
| صفدر آہ | ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر | آج کل ڈرامہ نمبر | ,, | جنوری 1959ء |
| مجنوں گورکھپوری | ہندوستانی ناٹک | تنویر | بمبئی | اکتوبر 1938ء |
| صفدر آہ | لکھنویات کا آخری مستند محقق | تماہی تحریر | دہلی | اپریل تا جون 1974ء |
| مسیح الزماں | ناٹک فسانۂ عجائب | تہذیب الاخلاق | لاہور | اکتوبر 1956ء |

# ENGLISH BOOKS


(1) Balwantgargi - Theatre in India, New York, 1960.
(2) Bradley A. C. Shakesperean Tragedy, London, 1905.
(3) Cheney, Sheldon, The Theatre, Tudor - Edition, New York, 1947.
(4) Davids, T. W. Rhys. Dialogues of the Buddha, London, 1899.
(5) Gupta B. C. - The Indian Theatre, Banaras, 1954.
(6) Goethe, Johann Wolf Gangvon. Epic and Dramatic Poetry. Trans. by W. B. Ronnfeldt, London, 1919.
(7) Hiagh A. E. The Tragic Drama of The Greek, London, 1933.
(8) Horrwitz. E. P. The Indian Theatre, London, 1912.
(9) Hudson. W. H. An Introduction to the study of Literature, London, 1955.
(10) Keith, Berriedalea, The Sanskrit Drama in its origin, Development, Theory and Practice, Oxford, 1924.
(11) Knighton. William. The Private, Life of An Eastern King, Oxford. 1921.
(12) Macdonell A. A. History of Sanskrit Literature, Oxford, 1927.
(13) Naidu, V. N. Tandava Lakshanam (English Trans) Madras, 1936.
(14) Mookerji, Radha Kumud. Hindu Civilization, London, 1936.
(15) Nicoll, Allardyce, (1) The Theory of Drama, London, 1937. (2) World Drama, London, 1951.
(16) Ridgeway, William The Drama and Dramatic Dances of non European Races, Cambridge, 1915.
(17) Schlegel. A. W. Dramatic Art and Literature, London, 1811.
(18) Wilson, Horace Hayman. Selected Specimans of the Theatre of the Hindus. 2 Vols. Trans From the original Sanskrit, London, 1871.
(19) Henning Nelms, Play Production, New York, 1950.


■■■